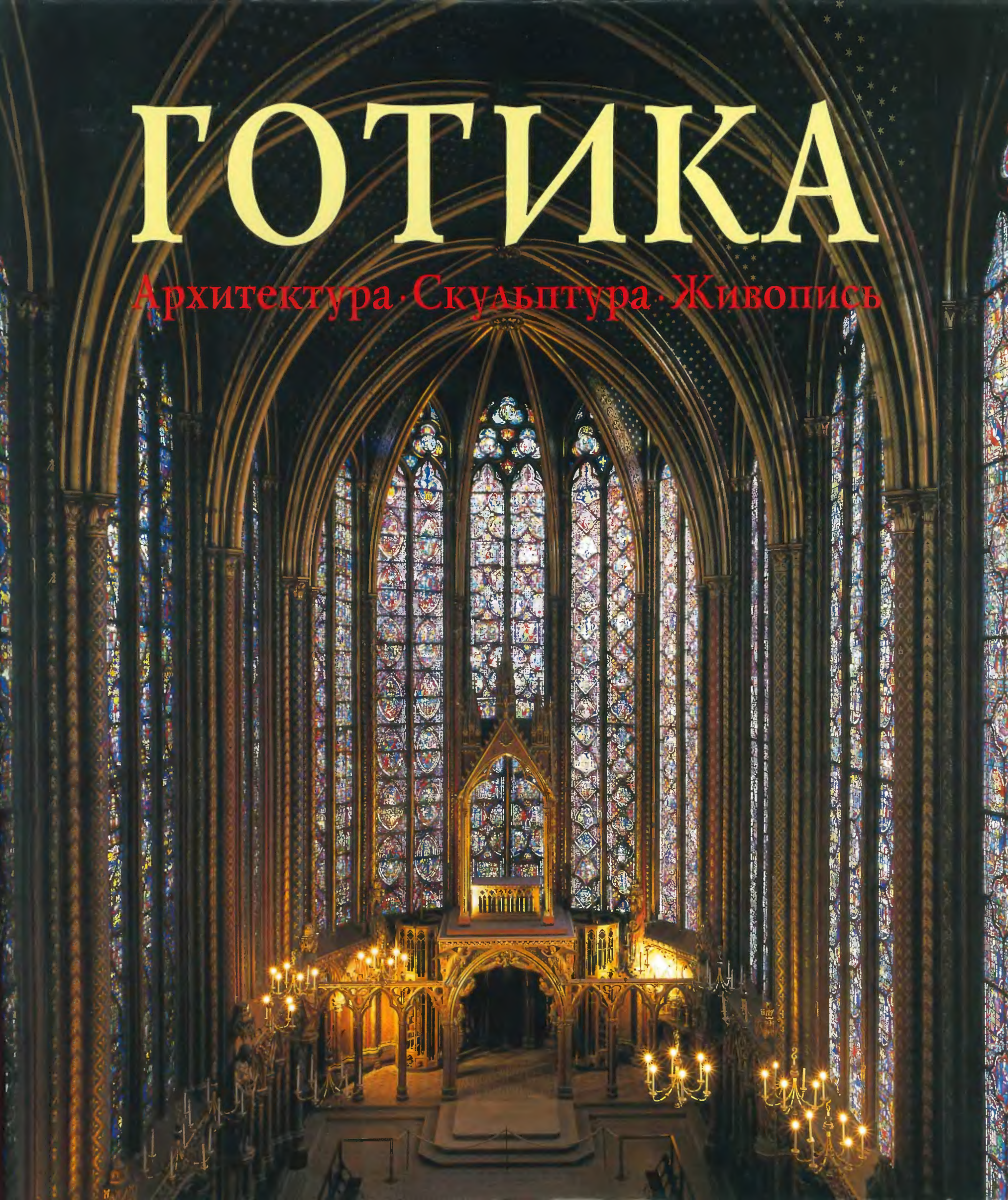


VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

ГОТИКА

Архитектура · Скульптура · Живопись



Готическое искусство зародилось около 1440 года в Иль-де-Франс. Первоначально оно прослеживается только в строительстве соборов и наиболее важных аббатских церквей этой области. Но довольно скоро готика распространилась по всей Франции, а затем и по Европе. Не ограничиваясь сферой сакральной архитектуры, мастера готики активно распространяли новый стиль на область светского строительства. Готика это первый в истории архитектурный стиль, от которого до наших дней дошли произведения всех жанров. Среди этих выдающихся построек особое место занимают чрезвычайно разнообразные в стилистическом плане соборы, аббатские и городские церкви. Они богато украшены скульптурой, витражами и настенной росписью, а в их убранстве видное место занимают произведения ювелирного искусства и роскошно иллюстрированные книги. Наряду с готическими храмами современного зрителя до сих пор продолжают очаровывать разнообразные городские постройки, замки и дворцы, украшенные не менее искусно, чем шедевры религиозной архитектуры.

В данной книге изложена история развития готики от первого взлёта архитектуры во Франции до форм, которые приобретал этот стиль в различных странах Европы. Отдельные статьи посвящены истории развития конкретных форм готики в Англии, в немецкоязычных странах, в Италии, Испании, Португалии, в странах Северной и Восточной Европы. Также уделено внимание формам позднеготической архитектуры, сложившимся во Франции и Нидерландах. Ценным дополнением к обзору соответствующего исторического периода служат статьи, посвящённые искусству витража и ювелирному делу, а также эссе, в которых идёт речь о ереси катаров, о папском дворце в Авиньоне, о развитии городов и строительных работах в эпоху готики.

Многочисленные иллюстрации, вошедшие в данную книгу, охватывают широкий спектр разнообразных форм, которые приобретала готика на протяжении всей своей истории. Почти две трети из 780 фотографий и многочисленные статьи были созданы специально для этой книги.

Первая сторона суперобложки:

Париж, бывшая часовня Сент-Шапель при королевском дворце, освящена в 1246 г. Верхняя капелла.

Фото: Ахим Беднорц

Последняя сторона суперобложки:

Михаэль Пахер. Приходская церковь Санкт-Вольфганг-Аберзее, алтарь Святого Вольфганга, 1477-1481 гг., центральная створка. Фото: Ахим Беднорц

ГОТИКА



ГОТИКА

Архитектура · Скульптура · Живопись

Под редакцией Рольфа Томана
Фотографии Ахима Беднорца

KÖNEMANN

scan: The Stainless Steel Cat

Фронтиспис:

Уэльский собор. Лестница, ведущая в здание капитула

© 1998 Könemann Verlagsgesellschaft mbH
Bonner Straße 126, D-50968 Köln

Redaktion und Produktion: Rolf Toman, Esperaza
Birgit Beyer, Köln, Barbara Borngässer, Paris
Photographien: Achim Bednorz, Köln
Zeichnungen der Formenkunde: Pablo de la Riestra, Marburg
Bildbeschaffung: Barbara Linz und Sylvia Mayer, Köln
Übersetzung des Beitrags von Alick McLean aus dem Englischen:
Ute Engel, Wiesbaden
Umschlaggestaltung: Peter Feierabend
Herstellung: MarkVoges
Reproduktionen: CLG Fotolitho, San Martino Buon Albergo (Vr.)

Gotik

Architektur • Skulptur • Malerei

© 2000 для издания на русском языке
Könemann Verlagsgesellschaft mbH
Bonner Str. 126 D-50968 Köln

Перевод на русский язык: А. Блейз
Редакторы: И. Микоян, В. Молотников
Художественный редактор: О. Налетова
Компьютерная верстка: Т. Федорова
Технический редактор: Т. Тимошина
Корректор: И. Мокина
Отпечатано: Neue Stalling, Oldenburg
Printed in Germany

ISBN 3-8290-5419-X
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Содержание

Рольф Томан	Введение	6
Пабло де ла Рьестра	Религиозные и светские элементы готической архитектуры	18
Бруно Кляйн	Зарождение и развитие готической архитектуры во Франции и соседних странах	28
Барбара Борнгессер	Секта катаров в Южной Франции	116
Уте Энгель	Готическая архитектура в Англии	118
Кристиан Фрайганг	Практика строительства в Средние века	154
Петер Курманн	Архитектура поздней готики во Франции и Нидерландах	156
Кристиан Фрайганг	Папский дворец в Авиньоне	188
Пабло де ла Рьестра	Готическая архитектура немецких земель	190
Пабло де ла Рьестра	Готическая архитектура Скандинавии и стран Восточной и Центральной Европы	236
Эренфрид Клуккерт	Средневековые замки, рыцарство и куртуазная любовь	240
Барбара Борнгессер	Готическая архитектура в Италии	242
Барбара Борнгессер	Флоренция и Сиена: соперничество общин	252
Элик Маклин	Средневековые города	262
Барбара Борнгессер	Архитектура поздней готики в Испании и Португалии	266
Уве Гезе	Готическая скульптура во Франции, Италии, Германии и Англии	300
Регина Абегг	Готическая скульптура в Испании и Португалии	372
Эренфрид Клуккерт	Готическая живопись	386
Эренфрид Клуккерт	Субъективность, красота и природа: средневековые теории искусства	394
Эренфрид Клуккерт	Архитектурные мотивы в живописи в период около 1400 года	402
Эренфрид Клуккерт	Сюжетно-тематические мотивы полотен Ганса Мемлинга	420
Эренфрид Клуккерт	Видения Неба и Ада в работах Иеронима Босха	424
Эренфрид Клуккерт	Золото, свет и цвет: Конрад Миц	438
Эренфрид Клуккерт	Изображения видений и визуальное восприятие	439
Эренфрид Клуккерт	Путь к индивидуализму	454
Бригитта Курманн-Шварц	Готические витражи	468
Эренфрид Клуккерт	Средневековая наука и искусство	484
Харальд Вольтер фон дем Кнезебекк	Ювелирное дело в эпоху готики	486
	Приложение	501



Собор Сент-Этьен в Бурже,
начало строительных работ –
конец XII в.
Деамбулаторий

Рольф Томан

Введение

«Приближаясь к Шартру, уже с расстояния километров в тридцать – и на протяжении еще многих часов пешей ходьбы, – замечаешь, как этот город подчиняет себе все окрестное пространство – причем единственно благодаря величественной громаде своего собора, украшенного двумя башнями: Шартр – это город-собор. В Средние века здесь бурлила кипучая жизнь (опять же благодаря собору); и до сих пор Шартр – запечатленный образ того, что некогда представлял собой кафедральный город. Что же он собой представлял? Это был особый мир, жизнь которого протекала в неразрывной связи с жизнью собора: под сенью собора ютились жилые дома, на соборной площади сходились улицы; люди отворачивались от своих полей, лугов и деревушек, устремляя восхищенные взгляды на собор... И пускай крестьянин жил в убогой лачуге, а рыцарь – в замке, жизнь собора властвовала над тем и другим и пробуждала в них одни и те же чувства во все времена растянувшихся на века строительных работ, во все времена этого медленного, неторопливого роста... К жизни собора были причастны все без исключения. И даже самый последний бедняк, заточенный в темнице своей нищеты, не мог не сознавать, что там, за стенами этой тюрьмы, далеко ли, близко ли, у него тоже есть несметные богатства».

В этом фрагменте *«Открытого дневника 1929–1959 годов»* итальянский писатель Элио Витторини выражает свойственную многим тоску по идеальному миру – цельному и первозданному, обладающему неким сокровенным смыслом. Романтики XIX века (Виктор Гюго, Франсуа Рене де Шатобриан, Фридрих Шлегель, Карл Фридрих Шинкель, Джон Рескин и многие другие) также испытывали глубокое потрясение при виде готических соборов, и это обостренное романтическое восприятие духовного и трансцендентного характера обширных, устремленных ввысь пространств готического собора сохранилось до наших дней. Нельзя не заметить его, например, в работах известного исследователя готики Ганса Янцена (из *«Западной готики»* которого были позаимствованы приведенные выше слова Витторини). Янцен, ученый XX века, тем не менее отчасти остается продолжателем романтической традиции. Это явствует из многих его характерных высказываний (таких, например, как утверждение о том, что в готической архитектуре «вещественное извлекают из его природного окружения посредством бестелесного, лишают его природной тяжести и заставляют устремляться ввысь»), а также из знаменитого анализа «прозрачной структуры» готической стены и по рассуждениям о «пространстве как символе беспространственности». Вообще трансцендентное – сквозная тема трудов Янцена, посвященных готическому искусству.

Такая точка зрения на готические соборы занимала важное место и в работах исследователя Ганса Зедльмайра, который вскоре после Второй мировой войны опубликовал свой ставший знаменитым труд *«Возникновение собора»* (1950). Мрак, окутывавший его эпоху, Зедльмайр пытался развеять сияющим светом собора, который представлялся ему чрезвычайно сложным и многогранным творением, увенчавшим развитие европейского искусства. Если Янцен «открыл» прозрачную структуру стен, то Зедльмайр, устремив пытливым взгляд в высоту, на своды, выявил так называемую «балдахинную систему» готического собора (своды его действительно напоминают балдахин, поддерживаемый изящными колоннами). Но к структурному

Собор Нотр-Дам в Шартре (вид с
южной стороны), начало строитель-
ных работ – после пожара 1194 г.



анализу и метафизической интерпретации собора Зедльмайр добавил еще один элемент: его работы, посвященные соборам, тесно связаны как по времени создания, так и по своей философии с другим, ультраконсервативным его трудом, подвергающим критике современную культуру (*«Кризис искусства: утрата середины»*, 1957; 1-е издание на немецком языке, 1948), – трудом, в котором безошибочно различима сомнительная расистская идеология.

Родство между консервативной критикой культуры и высокопарным восхищением готикой имеет в Германии старинную традицию. Тот факт, что готическое искусство оказалось предметом подобных идеологических спекуляций, объясняется давним и прочно укоренившимся убеждением в том, что готический стиль – в отличие от романского – является «подлинно германским». В ходе целевого анализа это, основанное на заблуждении, представление о готике «было обнаружено в теории искусства эпохи итальянского Ренессанса, считавшей стиль всего средневекового искусства по существу «германским» – или, что одно и то же, готическим, – причем предполагалось, что от этого-то «готического» стиля и освободилось наконец новое ренессансное искусство Италии. Вплоть до XIX века отождествление готического с германским оставалось «общим местом» европейской культуры, которое едва ли кто-то пытался поставить под сомнение. По этой причине в Германии возникло национальное пристрастие ко всему готическому: немцам казалось, что в готике они видят величайшее достижение своих предков... Но затем история искусства, тогда еще только начинавшая формироваться как научная дисциплина, быстро установила, что готическое искусство (и в первую очередь готический собор) – одно из оригинальных достижений Франции, которая в ту пору была главным противником Германии. Это обидное для немцев открытие послужило поводом для переоценки отношения к немецкому Средневековью» (Шютц, Мюллер).

Причина такого разочарования коренится в идее национального превосходства – в заблуждении, от которого не свободны даже некоторые историки искусства. Поразительно, насколько устойчивыми оказались этнически окрашенные предрассудки в отношении

Сен-Дени, бывшая церковь бенедиктинского аббатства. Деталь витража, изображающая аббата Сугерия у ног Девы Марии

происхождения готики, – и об этом не следует забывать. Следы подобных воззрений можно обнаружить даже в книге Зедльмайра о соборах, хотя здесь они имеют более утонченный характер и выражены в более культурной форме, чем позиция авторов многих трудов на эту тему, публиковавшихся в нацистской Германии. Подводя итоги своим размышлениям о происхождении готического собора, Зедльмайр пишет: «В общей структуре собора собственно структурный компонент, т. е. каркас, обеспечивается северогерманским («северным») элементом. Так называемый кельтский («западный») элемент создает «поэтику». А средиземноморский («южный») элемент обеспечивает полную завершенность, т. е. «человеческий» компонент... В исторической перспективе эти элементы возникали не одновременно в ходе строительства собора, а последовательно... Впрочем, третий элемент присутствовал с самого начала, однако в ранний период он просто накладывался на остальные и, по большому счету, был бесполезен. И только после 80-х годов XII века начался период его расцвета, определивший «классическую эпоху» собора; однако уже с 50-х годов XIII века и в дальнейшем этот элемент снова был подавлен и стал играть второстепенную роль. Таким образом, «классический» собор – одно из самых удачных и величественных в истории слияний характеров трех народов. В искусстве это слияние создает «французскость» и является по своей природе европейским в высшем смысле этого слова». В наши дни подобные биологические, этнические и расовые изыскания (практиковавший их Вильгельм Воррингер называл это «погружением в душу человечества»), нацеленные на разъяснение «сущностной природы собора», устарели и больше не практикуются.

Главное препятствие на пути к пониманию искусства и жизни Средних веков заключается в том, что современному человеку нелегко перенестись в интеллектуальный и эмоциональный мир человека той эпохи. Самый труднопреодолимый барьер представляет для нас средневековое христианство, которое в те времена пронизывало все области жизни, полностью определяя мышление и чувства людей. От этого аспекта средневековой жизни мы отстоим еще дальше, чем романтики XIX столетия. Данную проблему Зедльмайр отметил в опубликованном в 1976 году послесловии к переизданию своей книги о соборах. Зедльмайр не мог заявить: «Мы должны смотреть на собор глазами средневекового человека», ибо такой условный «средневековый человек» неизбежно оказался бы всего лишь абстракцией. Вместо этого он предлагает «смотреть на собор глазами его строителей, глазами Сугерия и его зодчих». Такая задача сформулирована достаточно четко, и можно разработать методы для ее решения. И хотя мы не всегда можем полностью разделить оптимизм Зедльмайра, в своей работе мы воспользуемся именно его подходом. Для начала же обратимся к происхождению готики и к той центральной роли, которую играл в этом процессе Сугерий – настоятель аббатства Сен-Дени. Во всяком случае, с этой предпосылкой соглашаются практически все историки искусства.

Сугерий – настоятель аббатства Сен-Дени: происхождение готики

Готическое искусство возникло во Франции. Оно зародилось в 40-х годах XII века в маленьком королевстве (уже называвшемся «Франция»), которое охватывало области от Компьена до Буржа и центром которого был Париж, где находилась королевская резиденция. Эта территория, где вскоре начнут один за другим появляться грандиознейшие соборы в новом готическом стиле, пока еще была очень неве-



лика в сравнении с современной Францией, да и власть французского короля (в отличие, впрочем, от престижа) оставалась весьма незначительной. По своему политическому и экономическому влиянию французский монарх уступал как герцогам Нормандии (которые одновременно были королями Англии), так и своим соседям на юго-западе и востоке – графам Шампани. Однако от прочих феодальных правителей короля Франции отличал сакральный характер его власти, наделявший его особым авторитетом и приобретающийся при коронации, в момент миропомазания.

Сугерий из Сен-Дени (ок. 1081–1151), один из ведущих государственных деятелей Франции XII столетия, отлично знал, как использовать этот неявный, но мощный потенциал французского монарха. Сугерий происходил из не очень знатного рода, однако был другом детства Людовика VI, вместе с которым воспитывался в аббатстве Сен-Дени. Впоследствии он стал доверенным лицом, советником и дипломатом и Людовика VI (1108–1137), и его преемника, Людовика VII (1137–1180). Отправляясь со своей супругой во 2-й крестовый поход (1147–1149), Людовик VII назначил Сугерия регентом, и тот великолепно справился с этой ролью. Как сообщает биограф Сугерия, монах Виллельмус, с того времени Сугерия стали именовать «отцом отечества». Всю свою жизнь этот выдающийся деятель посвятил укреплению французской монархии. Сознывая, что мирская власть французского короля во многом ограничена, Сугерий стремился сделать все возможное, чтобы поднять духовный престиж монархии. И все его усилия были направлены именно на это.

Став настоятелем аббатства Сен-Дени в 1122 году, Сугерий, не оставляя прочих забот и обязанностей, настойчиво взялся за воплощение

Святой Бернар, наставляющий монахов в своем монастыре. Из «Часослова Этьенна Шевалье», ок. 1450–1460 гг. Шантильи, музей Конде

своей давней мечты: вернуть аббатству былой престиж, обновив давно обветшавшее здание монастырской церкви. В эпоху Меровингов эта церковь служила местом погребения королей, а при Каролингах пользовалась славой одной из главных церквей государства.

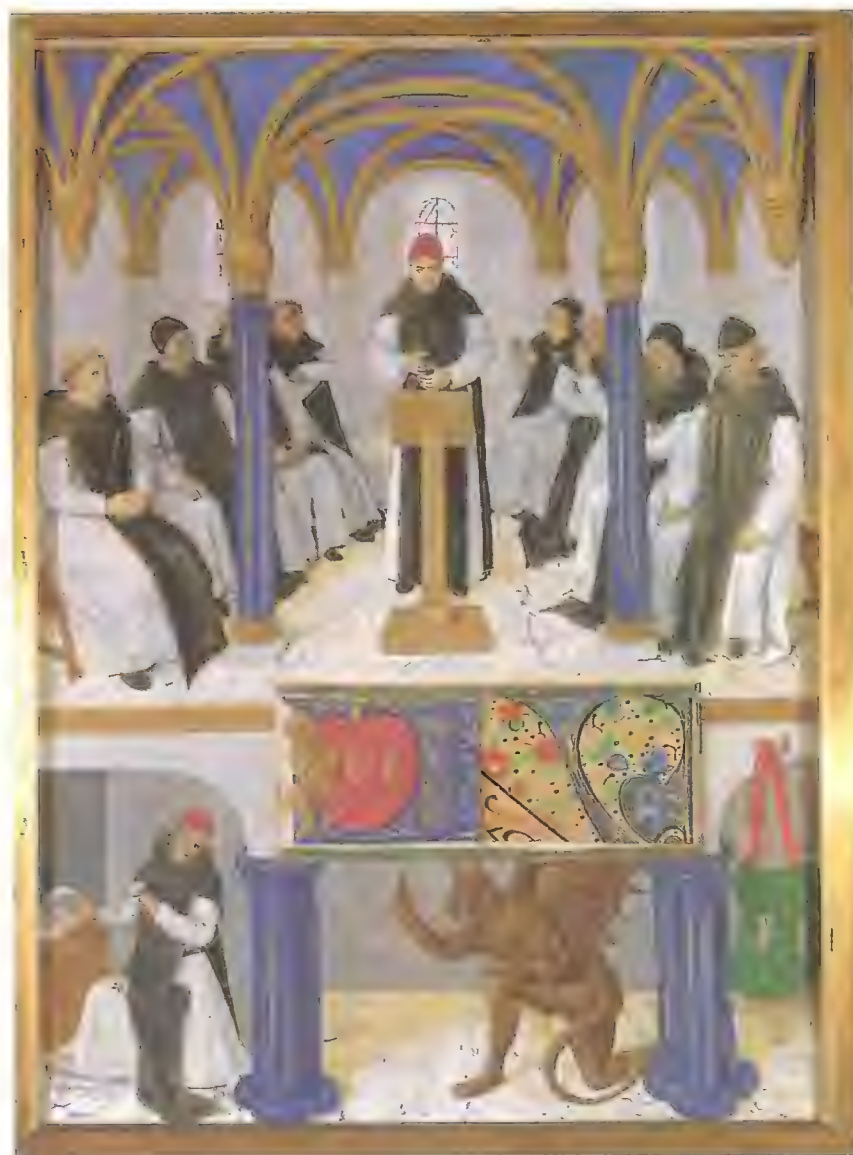
Именно здесь, в месте важнейшего исторического значения, аббат Сугерий в ходе работ по реконструкции аббатства (1137?–1144) стал основоположником нового типа храмовой архитектуры. Впервые в истории Сугерий и его зодчий, наряду с другими новшествами, прибегли к тесному объединению элементов бургундской архитектуры (стрельчатая арка) с элементами архитектуры нормандской (нервюрный свод). Благодаря этому Сугерий вполне заслужил титул «отца готики».

Это событие, сыгравшее столь важную роль в истории искусства, произошло отнюдь не в «безвоздушном пространстве»: оно было мотивировано одновременно и религиозными, и эстетическими, и политическими причинами. Подробно эти причины рассматриваются в разделе данной книги, посвященном раннему периоду готической архитектуры во Франции (см. с. 28–115). Бруно Кляйн выделяет и анализирует социальные, культурные, экономические и технические предпосылки, позволившие Сугерию и его зодчему создать новый тип храмовой архитектуры – «архитектуру света», призванную духовно возвышать наблюдателя, вознося его «от материального к нематериальному». Несколько позже зодчие-новаторы, разработав изобретенную Сугерием новую концепцию сакральной архитектуры, смогли благодаря ей возвести великие готические соборы.

За период с 1180 по 1270 год, к концу эпохи классической готики, в одной только Франции было построено около восьмидесяти соборов. И это – только городские епископские церкви; а ведь проводились еще реставрации многочисленных церковных зданий других типов (например, монастырских, коллегиальных и приходских церквей). Именно в этих соборах и епископских церквях нашла свое характерное воплощение новая готическая архитектура. Появившись на территории наследственных владений французского монарха (в королевском домине с центром в Париже), а затем и на соседних землях, соборы служили чрезвычайно наглядной демонстрацией королевского престижа и власти. Распространение их шло рука об руку с экспансионистской политикой французских монархов конца XII–XIII веков. Некоторые историки даже полагают, что строительство готических соборов являлось одним из ключевых факторов господства Франции в средневековой Европе. Это господствующее положение было достигнуто, главным образом, при короле Филиппе II Августе (1180–1223) и сохранялось при Людовике IX Святом (1226–1270). Начиная с 20-х годов XIII века другие страны Европы (а Англия еще с 1170 года) перенимали «французский стиль» чаще всего, но не исключительно, благодаря тому, что именно в нем воплощались последние достижения строительной технологии. Так готическая архитектура стала общеевропейским стилем.

Аббат Сугерий и святой Бернар

Яркий портрет аббата Сугерия создает историк искусства Эрвин Панофский, автор книги «Готическая архитектура и схоластика» (1951), увлекательно повествующей о взаимоотношениях между средневековым искусством, философией и теологией. В большинстве своих трудов Панофский стремится представить историю искусства как составную часть истории научной мысли. С этих позиций подходит он и к аббату Сугерию. И все же в книге, посвященной Сугерию, Панофскому удастся воскресить уникальную личность настоятеля Сен-Дени:



«Пламенный патриот и рачительный хозяин; несколько склонный к напыщенным речам и влюбленный в пышное великолепие, но практичный и основательный в житейских делах и умеренный в личных привычках; трудолюбивый и общительный, добродушный и здравомыслящий, тщеславный, остроумный и неукротимо жизнерадостный», Сугерий, несомненно, умел наслаждаться жизнью и был обостренно восприимчив к прелести и блеску красивых вещей.

Все эти черты и в особенности любовь к красивым вещам резко отличали Сугерия от другой выдающейся личности того времени – святого Бернара Клервоского (1090–1153). Этот великий цистерцианский аббат, страстный полемист и самый могущественный и влиятельный монах XII столетия, утверждал необходимость строжайшей дисциплины в монастырской жизни и крайнего самоограничения монахов во всем, что касается личных удобств, питания и сна. Исполненный миссионерского рвения, святой Бернар энергично вмешивался всюду, где, по его мнению, монастырской жизни, литургической практике или религиозным воззрениям не доставало строгости или сосредоточенности на главной цели. Предельно сурово он выступал также против всякого отклонения от ортодоксальных позиций в теологии. Что касается аббата Сугерия, то он ценил дисциплину и скромность, но был настроен решительно против таких «монашеских добродетелей», как униженное смирение и аскетизм. Однако сбрасывать со счетов мнение Бернара по поводу Сен-Дени Сугерий не мог, так как под влиянием могущественного цистерцианца находился сам папа. От внимания святого Бернара не могло ускользнуть, что временами в аббатстве Сен-Дени, так тесно связанном с французской монархией, творится «недолжное»: «Без колебаний и непритворно воздают они

кесарю кесарево. Но далеко не столь добросовестно воздают они Богу Богово». Предположительно в 1127 году, на шестой год пребывания Сугерия в должности настоятеля, Бернар поздравил своего более близкого мирским делам собрата с успешным «проведением реформы» в аббатстве Сен-Дени. Однако, как замечает Панофский, «эта «реформа» не только не ослабила политическое влияние аббатства, но и обеспечила Сен-Дени независимость, престиж и благосостояние, которые позволили Сугерию укрепить и легализовать традиционные связи этого аббатства с французской короной». Так почему же святой Бернар относился к положению дел в Сен-Дени более терпимо, нежели в других монастырях, не соответствовавших его суровым стандартам? Что заставляло его обращаться с аббатом Сугерием гораздо более уважительно, чем со всеми теми, чьи взгляды также вызывали у него недовольство? Панофский приходит к выводу, что между этими двумя потенциальными противниками существовало некое молчаливое соглашение: «Понимая, сколько вреда они могли бы нанести друг другу, оказавшись врагами, королевский советник [...] и величайший духовный вожь Европы, наставлявший самого папу, решили стать друзьями».

Тем не менее аббата Сугерия и святого Бернара разделяло скрытое противостояние, проявившееся, в частности, в характере нововведений в аббатстве Сен-Дени. Сугерий питал страстную любовь к священным изображениям и всевозможным украшениям церковного интерьера, к золоту, эмали и драгоценным камням, вообще ко всему блестящему и сверкающему; особое же восхищение вызывали у него витражи. Бернар, напротив, осуждал подобные украшения – не потому, что был невосприимчив к их очарованию, но потому, что такие вещи, по его мнению, отвлекали от благочестивых размышлений и молитв. В результате строители цистерцианских монастырей и церквей, в изобилии возводившихся по всей Европе в XII–XIII веках, должны были придерживаться стиля, который предписывала аскетичная эстетика святого Бернара с ее многочисленными правилами и ограничениями. Тем не менее набиравший силу орден цистерцианцев сыграл важную роль в распространении готического искусства по Европе: он широко заимствовал технические новшества, отличавшие конструктивные принципы готики, да и сам по себе был не чужд инноваций (например, в области методов гидротехники, развивавшихся в монастырях, которые располагались в отдаленных от населенных пунктов долинах).

Пьер Абеляр

Чтобы опровергнуть мнение о том, будто в эпоху Средневековья люди были лишены отчетливо выраженной индивидуальности, мы решили включить в этот панорамный обзор средневековой культуры краткое повествование о другом современнике аббата Сугерия – человеке, который также был не в ладах со святым Бернаром и даже вступил с ним в открытый конфликт. Речь пойдет о философе Пьере Абеляре (1079–1142).

Йозеф Пипер в книге «Схоластика» – увлекательном и красочном введении в предмет средневековой философии – рисует следующий эскизный портрет этого ученого. «Пьер Абеляр... еще мальчиком начал посещать знаменитую философскую школу Росцелина. Когда он приехал в Париж, ему едва исполнилось двадцать; проучившись еще два или три года, он открыл собственную философскую школу, поначалу размещавшуюся в пригороде. В двадцать девять лет, благодаря своим успехам на поприще преподавания, он перенес школу в пределы городской черты – в район, где ныне находится университетский квартал. В 1115 году Абеляр уже возглавил кафедраль-

ную школу Нотр-Дам – а ведь ему тогда было всего тридцать пять лет! Вскоре после этого он встретился с Элоизой. В автобиографической «Истории моих бедствий» («*Historia calamitatum*») Абеляр сам повествует о том, как, поддавшись скорее чувственной страсти, нежели любви, соблазнил эту девушку, свою ученицу. Когда Элоиза родила от него ребенка, они тайно обвенчались». Продолжение этой истории трагично. Опекун Элоизы жестоко отомстил Абеляру: тот перенес жестокие побои и был кастрирован. В результате карьера этого прославленного и авторитетного профессора оборвалась, и Абеляру пришлось искать убежище в монастыре. Его приняло аббатство Сен-Дени. Но знаменитая любовная история, проследить которую во всех подробностях здесь мы не можем, на этом не оборвалась. Элоиза также удалась в монастырь, но письма, которыми она обменивалась с Абеляром на протяжении многих лет, свидетельствуют о том, что бывших возлюбленных до конца дней связывала тесная духовная дружба.

В лице Абеляра перед нами предстает один из первых ученых нового типа – профессиональный мыслитель, или работник умственного труда. Этот тип начал складываться одновременно с возрождением городов в XII веке. Поначалу характерным представителем его был школьный учитель, а затем, с XIII века, – университетский профессор. Итальянский ученый Джованни Сантини пишет в своем исследовании, посвященном раннему периоду деятельности Моденского университета (одного из первых итальянских университетов, основанного в конце XII столетия): «Предпосылкой возникновения «интеллигента» как нового социального типа стало разделение труда в городах – точно так же, как предпосылкой развития университетов являлась общая культурная среда, в которой возникали, процветали и могли вести между собой свободные диспуты эти новоявленные «соборы науки».

Абеляр сыграл важную роль в развитии Парижа как центра оживленных философских и теологических диспутов. Средневековые ученые получали здесь массу возможностей оттачивать клинки своего интеллекта. Но наиболее ярким и красноречивым оратором той эпохи оставался сам Абеляр. Он участвовал в ежегодных диспутах на тему универсалий – одной из главных проблем средневековой философии, а благодаря своему диалектическому сочинению «Да и нет» («*Sic et non*») вошел, наряду с Иоанном Скотом Эриугеной (IX в.), Ланфранком (XI в.) и Ансельмом Кентерберийским (XI в.), в число основоположников схоластического метода. Метод схоластики – господствующей формы мышления и рассуждения в средневековой философии и теологии – включал в себя длительный процесс выдвижения аргументов и контраргументов (*sic et non*), приводящий в конце концов к финальному «определению». Таким образом, Абеляр в числе прочих мыслителей заложил фундамент тех «соборов идей», которым предстояло возникнуть в эпоху развитой схоластики, – подобно тому, как аббат Сугерий, реконструировав монастырскую церковь, заложил краеугольный камень всех будущих готических соборов. Впрочем, как мы уже отмечали в связи с работой Панофского «Готическая архитектура и схоластика», подобные параллели иногда проводятся слишком поспешно и зачастую не выдерживают более тщательного анализа.

Философию Абеляра, сложившуюся под мощным влиянием логики как самостоятельной философской дисциплины, в свете ее критических, антидоктринальных тенденций можно представить как своеобразную раннюю попытку Просвещения. В центре внимания Абеляра нередко оказываются не столько теологические, сколько человеческие проблемы. Например, рассматривая вопросы этики, Абеляр подчеркивает, что нельзя считать грехом проступок, совершенный без сознательного злого умысла. Следуя велениям своего рассудка, мы



можем и заблуждаться, но на одном лишь этом основании еще не несем вины: ведь мы руководствовались верой в то, что творим добро.

По крайне насущному в ту эпоху вопросу об отношениях между верой и разумом Абельяр занял явно прогрессивную позицию, заявив, что вера должна основываться лишь на свободном от предрассудков разумном понимании. Иными словами, Абельяр был ранним представителем городской интеллигенции, принимавшим на веру большинство догматов христианской церкви, но обладавшим при этом свободным и пытливым умом.

Превосходство веры над разумом

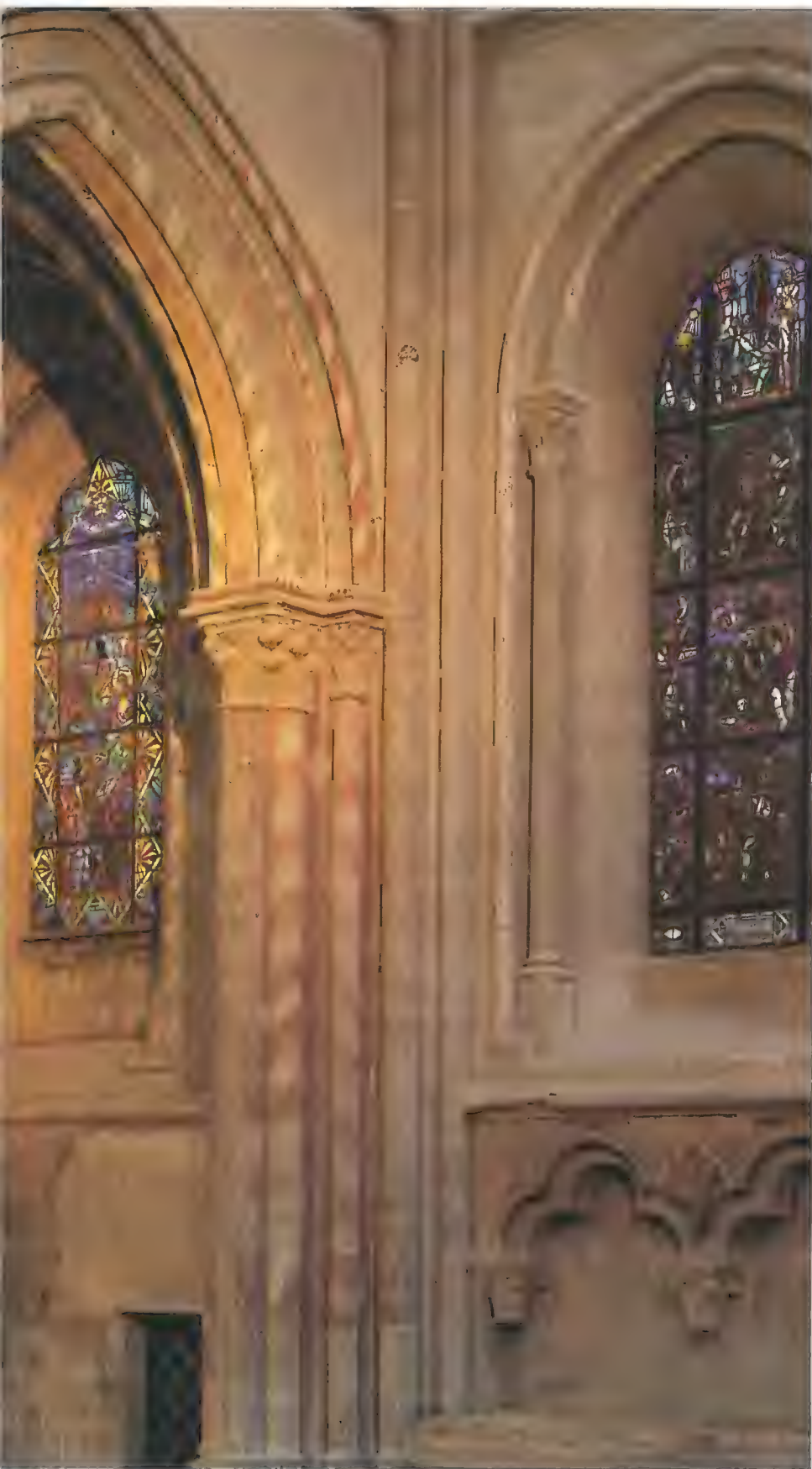
Если для одних Париж был колыбелью развивающейся науки, то другие воспринимали его как «новый Вавилон» – город предсудительных удовольствий и интеллектуальной гордыни. Святой Бернар, самый ожесточенный из противников Абельяра, взывал к парижским профессорам и студентам: «Бегите из толчеи Вавилона сего, бегите и спасайте ваши души. Все до единого бегите в города пристанища [т. е. в монастыри], где вы сможете покаяться в прошлых грехах, жить в благодати и с верою смотреть в будущее. В глуши лесной вы найдете больше, чем в книгах. Деревья и скалы научат вас большему, чем любой учитель».

Эта позиция резко противостоит воззрениям Абельяра. Бернару из монастыря Сито христианское учение представлялось в совершенно ином свете, нежели главе парижской кафедральной школы. Жак Ле Гофф писал о Бернаре так: «Этому неотесанному и грубому человеку Средневековья, который в душе оставался прежде всего солдатом, было не понять городскую интеллигенцию. Бороться с еретиками или неверными он считал возможным только одним способом:

грубой силой. Когда Петр Достопочтенный [последний великий аббат Клуни, ум. 1155] попросил его прочесть перевод Корана, выполненный, чтобы написать опровержение учения Мухаммеда, Бернар остался глух... Этот апологет затворнической жизни пребывал в постоянной готовности к борьбе против опасных, с его точки зрения, новшеств. В последние годы своей жизни он, по существу, правил западнохристианской Европой, диктуя свою волю папе, утверждая военные приказы и мечтая о создании «западной кавалерии» – армии Христовой; он был великим инквизитором своей эпохи».

Прочитанный выше призыв святого Бернара был направлен в первую очередь против «лжеучителя» Абельяра, который, ощутив дух христианства в древнегреческой философии, считал Сократа и Платона христианами, явившимися в мир еще до Христа. Бернар держался иной точки зрения: «Превратив Платона в христианина, ты лишь выказал себя язычником».

Обычно Абельяр был готов отражать подобные нападки; он даже готов был провести публичный диспут со святым Бернаром. Однако хотя он и чувствовал себя достаточно уверенно для подобного диспута и не сомневался, что проницательностью ума превосходит великого аббата, все же в области политического влияния он безнадежно проигрывал святому Бернару. Абельяру так и не представилась возможность сразиться со своим противником оружием по собственному выбору. Накануне того дня, на который был назначен диспут, Бернар передал собору епископов некий документ, изобличавший Абельяра как опасного еретика. Тем самым он ловко превратил диспут в суд, на котором Абельяру пришлось доказывать свою невиновность. Все, что было в силах обвиняемого, – поставить под сомнение компетентность собора и прямо обратиться к папе. Епископы вынесли достаточно мягкий



приговор и переслали дело в Рим. Узнав об этом, Бернар снова вмешался и оказал давление на папу. В результате «диспут» окончился осуждением Абельяра, и его книги сожгли на площади перед собором Святого Петра. Сам Абельяр нашел убежище в Клуни, где его сердечно принял тогдашний настоятель – Петр Достопочтенный. Этот аббат добился отмены папского приговора об отлучении Абельяра от церкви; более того, ему удалось примирить Абельяра с Бернаром. Абельяр умер в монастыре Сен-Марсель близ Шалон-сюр-Сон.

Разногласия между Абельяром и Бернаром представляют собой лишь частное проявление гораздо более обширного конфликта. Это была только одна из первых битв в затяжной войне между знанием и верой, разумом и авторитетом, наукой и церковью, – войне, которая началась в эпоху классического Средневековья и завершилась лишь в XVIII веке, когда немецкий философ Иммануил Кант (1724–1804) провел границу между верой в Бога и познанием мира. Поражение Абельяра в борьбе с влиятельным аббатом и прежде всего средства, которыми воспользовался Бернар, свидетельствуют о явном неравенстве сил между противниками в этой войне; чаша весов начала склоняться в другую сторону лишь на заре Нового времени. Судьба Галилея (1564–1642), который был вынужден предстать перед инквизицией за то, что выступал в поддержку теории Коперника, и публично отречься от этой теории, – лишь один из примеров того, насколько медленно протекал процесс интеллектуальной эмансипации.

В XIII веке, когда в городах набирали силу университеты, а схоластика достигла своего расцвета, наука (на том этапе еще не выработавшая научного метода и в значительной мере лишенная объективности) была не в состоянии создать новую картину мира, свободную от оков христианской догматики. Жак Ле Гофф в *«Интеллектуалах Средневековья»* (1957) дает обзор истории развития университетов на ранних этапах их существования. Вначале им приходится обороняться от агрессивно настроенных церковников (главным образом местных епископов), затем – от светских врагов (главным образом членов королевских домов), на сторону которых встал папа. И теперь университетам предстояла долгая борьба за независимость от Рима. На протяжении всего Средневековья церковь подавляла развитие свободной и независимой мысли, тем самым укрепляя на века свое главенствующее положение.

Различные интерпретации готических соборов

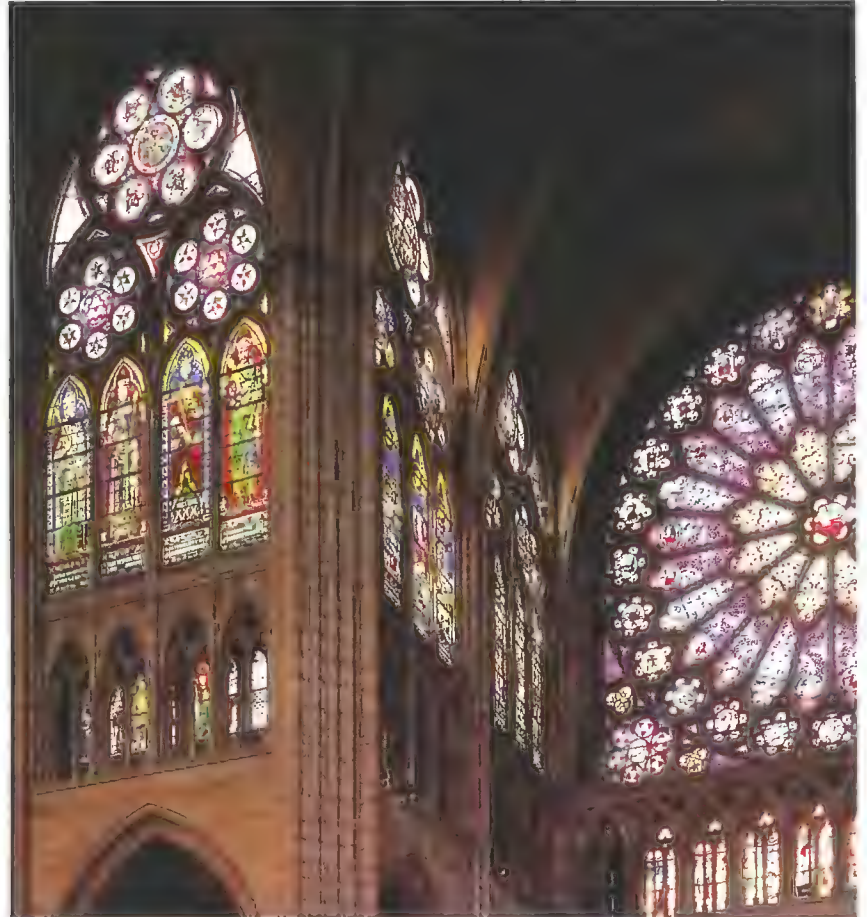
Вкратце рассмотренные выше культурно-исторические условия, в которых возникла и начала развиваться готическая архитектура, в течение долгого времени почти не принимались во внимание при изучении готики. После того как готика получила признание среди романтиков, возникло новое направление в ее интерпретации, толчком к которому послужил выход в свет десяти томного *«Толкового словаря французской архитектуры»* Виолле-ле-Дюка (1854–1868), где история готического собора рассматривалась со структурной и технической точек зрения. Развитию этого направления научного поиска способствовало совершенствование металлоконструкций в XIX веке. Такой, по существу, инженерный подход к готике получил дальнейшую разработку и в трудах нескольких авторов XX столетия (в первую очередь Виктора Сабуре и Пола Эйбрахама), однако столь лаконичных терминов, как, например, «прозрачная стена» Янцена или «балдахинная система» Зедльмайра, сторонникам этого направления выработать не удалось. Исследователь Отто фон Симсон в интерпретации готической архитектуры следует формально-аналитической традиции Янцена и Зедльмайра –

Сен-Дени, бывшая церковь бенедиктинского аббатства. Окна нефа и верхний ряд окон трансепта

традиции, начало которой положил Франц Куглер в своих трудах, посвященных готическому собору («Справочник по истории искусства», 1842 и «История архитектуры», 1856–1859). Однако гораздо важнее то, что фон Симсон опирается на использованную Панофским интерпретацию готики в категориях истории научной мысли. Панофский в лекции 1946 года о взаимосвязи между готической архитектурой и схоластикой рассмотрел представление аббата Сугерия о той роли, которую в его новой церкви должен играть свет. Следуя примеру Панофского, фон Симсон особо подчеркнул духовное понятие света как один из определяющих факторов развития готического собора. В 1956 году он разработал эти идеи в книге «Готический собор: происхождение готической архитектуры и средневековая концепция порядка», опубликованной в ответ на труд Зедльмайра «Происхождение собора». С тех пор предпринималось множество попыток уточнить, какую именно роль в конструкции собора должен был играть свет, проникающий через витражные окна. Все эти попытки восходили к замечаниям самого Сугерия. Последний по времени пример интерпретации функций света в готическом соборе – глава «Небесный свет» в книге Мишеля Камиля «Готическое искусство» (1996).

Аббат Сугерий описал реконструкцию монастырской церкви Сен-Дени в двух небольших по объему сочинениях – «Краткое повествование об освящении церкви в Сен-Дени» («*Libellus de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*») и «Работа, проведенная под его руководством» («*De rebus in administratione sua gestis*»), – написанных между 1145–1150 годами, где назвал свой проект богоугодным делом. В обоих этих сочинениях Сугерий придает особое значение свету в рамках эстетики восхождения от материального (свет, проникающий через окна, и свет, исходящий от драгоценных камней) к духовному (божественный свет). Он говорит о «чудесном свете» («*lux mirabilis*») и о «священнейших окнах» («*sacrossimae vitrae*»). Панофский полагал, что эти и другие подобные утверждения Сугерия следует интерпретировать в духе философии света, свойственной неоплатонизму. Очевидно, именно эта точка зрения легла в основу интерпретации «метафизики света» у фон Симсона. Его примеру последовало еще несколько историков искусства. Но в последние годы по причине недостаточной убедительности других заключений, к которым приходит фон Симсон, его идеи в данной области во многом утратили свое влияние.

Так, например, Гюнтер Биндинг, который среди прочего тщательно изучал средневековую практику строительства, в своем эссе «Новый собор: рациональность и иллюзия» (1995) утверждает, что было бы неправомерно «понимать готическую архитектуру как отражение, или, точнее, как изображение некой сверхъестественной реальности». Более того, он оспаривает мнение фон Симсона о том, что Сугерий якобы стремился «подвести посетителей нового святилища к тому религиозному опыту, который посредством этого искусства открылся самому Сугерию», и о том, что «замысел его церкви, сама порожденная Сугерием готическая форма искусства возникли на основе этого [религиозного] опыта». Причиной подобных ошибочных интерпретаций Биндинг считает тот факт, что фон Симсон, а до него Панофский рассматривали отдельные утверждения из первоисточников изолированно, вне контекста, либо истолковывали их неверным или по меньшей мере сомнительным способом. Указывая на то, что многие архитектурные сооружения, задолго до Сугерия описанные в Библии (Ноев ковчег, святилище Моисея, храм Соломона, пред-



ставший Иезекиилю в видении новый храм и Новый Иерусалим из Апокалипсиса) уже обладали для средневековых донаторов определенной символической ценностью, Биндинг приходит к выводу, что «источники, избирательно использованные Отто фон Симсоном, не позволяют создать «теорию» нового собора вообще и готической церкви в Сен-Дени в частности. Эти рассуждения, безусловно, нужно отнести не к созданию готического стиля и не к основанию готического собора, а к области так называемых *artes* (гуманитарных наук) и теологии, и интерпретировать их следует тем традиционным способом, который был известен задолго до XII века. То же самое относится и к попыткам Эрвина Панофского... провести аналогию между готической архитектурой и схоластикой». Для Биндинга собор – «это, прежде всего и главным образом, место богоявления и структурированного ритуала». Изменения, произошедшие в конструкции храмовой архитектуры в период с 1190 по 1235 год, этот исследователь связывает с «развитием экономики во второй половине XII века, а также с ростом числа квалифицированных рабочих, причиной которого послужило упомянутое развитие». Впрочем, Биндинг не ограничивается исключительно экономическими и технологическими условиями развития готической архитектуры, замечая в завершение своего исследования, что готический элемент в церкви нового типа представлял собой «мастерски выполненное и гармоничное слияние архитектурной конструкции, иллюзии, рациональности и христологии».

Социальные и экономические факторы возникновения готической архитектуры

Французский историк Жорж Дюби в главе «Бог есть Свет» своей книги «*Век соборов*» рассматривает архитектуру Сугерия как «памятник прикладной теологии», утверждая, что новый тип храмового зодчества, созданный Сугерием, – это гимн во славу Сына Божьего. В целом же Дюби развивает широкомасштабный подход к изучению готического собора. Его работа, по существу, представляет собой историко-социологическое исследование художественного творчества, в ходе которого Дюби пытается четко вписать возникновение и развитие готического собора в конкретный социальный и интеллектуальный контекст той эпохи. Выше отмечалось, что города в XII веке начали превращаться в культурные центры и что именно на этой основе сформировалась готика. Одним из самых изысканных плодов нарождающейся городской культуры стал готический собор, а одной из самых значительных организаций, возникших на ее почве, – университет XIII столетия.

Дюби анализирует архитектуру собора именно в контексте этого возрождения городов: «На протяжении двенадцатого и тринадцатого столетий [города] стали более крупными и густонаселенными, а окраинные районы их далеко растянулись вдоль дорог. Они притягивали к себе богатство, словно магнитом. Пережив долгий период упадка, они вновь превратились в господствующие центры самой передовой культуры к северу от Альп. Но практически всей своей жизненной энергией они пока еще были обязаны окрестным полям. Большинство феодальных властителей в то время решили переместить свои резиденции в города. В результате в города стекались и продукты, производившиеся в их поместьях. Наиболее оживленная торговля в этих городах шла на рынках пшеницы, вина и шерсти. Таким образом, с одной стороны, искусство возведения соборов являлось по своему характеру городским, но с другой – развитие его в первую очередь зависело от близлежащих крестьянских поселений, а воплощением своим оно обязано усилиям бесчисленных первопроходцев, расчищавших земли под посевы, виноградарей, землекопов, рывших оросительные каналы, и строителей, насыпавших дамбы».

Дюби напоминает нам о том, что новые соборы возникали в обществе, «для которого идеалом святости был – и еще довольно долгое время оставался – идеал монашества». Выше мы проиллюстрировали этот факт на примерах влияния святого Бернара и могущества цистерцианского ордена. Кроме цистерцианцев, которые во многих отношениях оставались представителями старого сельского уклада, основанного на феодальном землевладении, в первой трети XIII века возникли нищенствующие ордена – францисканцы и доминиканцы. С появлением этих орденов зародился и новый уклад, резко отличающийся от уклада прежних общин, прикрепленных к тому или иному монастырю либо к капитулу того или иного собора или семинарии. Члены нищенствующих орденов по-прежнему были связаны обетами, предписывавшими им вести определенный образ жизни, однако не зависели от конкретных монастырей. Этот новый уклад не только требовал обета бедности от каждого отдельного монаха, но и в идеале предполагал лишить монастыри всякой собственности. Францисканцы и доминиканцы жили подаянием и проводили свои дни в трудах, ученых занятиях и пастырском служении. Эти нищенствующие монахи-проповедники сосредоточились главным образом в городах. В XIII веке церкви францисканцев и доминиканцев представляли собой большие строения, по стилю чрезвычайно простые. Обычно это были просторные однонефные зальные церкви,

чаще всего в готическом стиле, рассчитанные на то, чтобы на проповеди (занимавшие очень важное место в деятельности членов нищенствующих орденов) собиралось как можно большее число прихожан. Такой тип церкви в дальнейшем оказал значительное влияние на развитие городов в Средние века (см. с. 243).

Кроме того, монахи нищенствующих орденов играли не последнюю роль в борьбе с многочисленными еретическими сектами. С точки зрения ортодоксальной христианской церкви, наибольшая опасность исходила от секты катаров, распространившей свое влияние на обширную область юга Франции (см. с. 116–117). Святой Бернар уже предпринял тщетную попытку обратить на путь истинный еретиков в Лангедоке, где была сосредоточена основная масса катаров. Он действовал убеждением; когда же это не помогло, цистерцианцы приняли участие в насильственном искоренении ереси. Доминиканские проповедники поначалу также попытались действовать силой красноречия, а не оружия. Францисканцы и доминиканцы, по словам Дюби, «умели собрать самую широкую аудиторию. Они взывали к тому, к чему люди были особо чувствительны; они говорили простым языком, избегали абстрактных понятий и пользовались впечатляющими образами. Свои проповеди они разнообразили примерами



Сан-Джиминьяно (Тоскана, Италия). Башни, принадлежащие различным родам, были построены в период войн между гвельфами и гибеллинами, ок. 1300 г.

из повседневной жизни и историческими эпизодами, характер которых варьировался в зависимости от социального статуса публики. Они уже осознали привлекательность театрального действия и научились сочетать его с пропагандой, организуя первые постановки мистериальных пьес. И если до сих пор искусство оставалось только одной из форм молитвы, выражением благоговения и восхвалением божественной славы, то теперь пробудившаяся потребность убеждать и обращать публику в истинную веру превратила его в средство систематического поучения мирян».

Таким образом, неудивительно, что францисканцы и доминиканцы, которые регулярно дискутировали друг с другом по вопросу о том, какие средства проповеди наиболее убедительны (а впоследствии разошлись во мнениях также по ряду философских и теологических проблем и оказались во враждующих лагерях в борьбе за влиятельные посты в церковной иерархии), сыграли поистине революционную роль как в развитии живописи, так и в совершенствовании методов преподавания философии и теологии. К этим орденам принадлежали некоторые из величайших философов Средневековья: Альберт Великий и Фома Аквинский были доминиканцами, а Бонавентура и Дунс Скот — францисканцами. Однако в конечном счете доминиканцы по

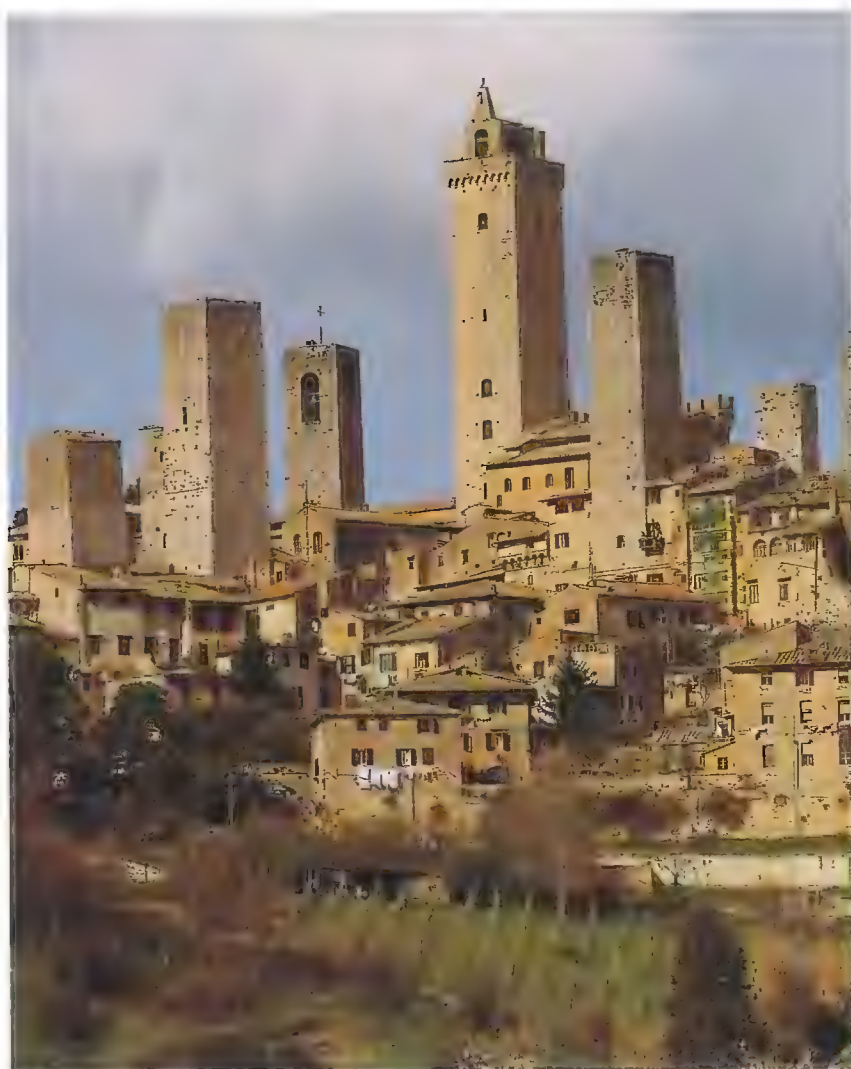
Андреа да Фиренце.
Аллегорическое изображение ордена доминиканцев, 1366–1368 гг.
Деталь сцены проповеди. Флоренция, Санта-Мария-Новелла, капелла дельи Спальюоли.



причине все возрастающей близости к папству превратились в воинствующих стражей христианской ортодоксии. Теперь они уже не гнушались насилием и в роли главных агентов инквизиции с ее «божественным правосудием» вписали одну из самых мрачных страниц в историю средневекового христианства.

В числе недавно вышедших на французском и немецком языках исследований, посвященных готическому искусству вообще и архитектуре в частности, отметим следующие труды: «Готическое искусство» Алена Эрланд-Бранденбурга (1983), «Готическая архитектура во Франции 1130–1270» Дитера Кимпеля и Роберта Зуккале (1985), «Век великих соборов: 1140–1260» Виллибальда Зауэрлендера (1990), «Триумф готики: 1260–1380» Алена Эрланд-Бранденбурга (1988), «Конец Средневековья: 1380–1500» Альбера Шатле и Роланда Рехта (1988), а также упомянутые выше работы Гюнтера Биндинга и Мишеля Камиля. Разумеется, все эти труды основаны на бесчисленных формально-аналитических исследованиях, на исследованиях в области истории научного мышления, иконографии, экономики и социальной истории. Именно в этом и состоит их преимущество перед более ранними работами. Однако в свете постоянно растущего числа специальных исследований современным авторам становится все труднее отважиться на общий обзор готического изобразительного искусства и архитектуры — обзор такого рода, который представляет собой данная книга.

Из перечисленных выше работ вкратце остановимся лишь на одной, в которой особо подчеркиваются социальные и экономические аспекты интересующей нас темы. Это «Готическая архитектура во Франции 1130–1270» Дитера Кимпеля и Роберта Зуккале — работа, зарекомендовавшая себя как образцовое исследование в области французской архитектуры эпохи ранней и классической готики. В основе работы лежит тезис о том, что «границы области, в которой зародилась и до XIII века распространялась готика, в точности совпадают с границами королевского домена Франции. Вплоть до 70-х годов XIII века реальными центрами инноваций остаются организации каменщиков королевского домена». Говоря о «динамичном характере [готического] стиля и



социальной системе, на которую он опирался», Кимпель и Зуккале тем самым подчеркивают, что, с их точки зрения, в развитии и распространении готики важную роль играли политические и социальные факторы. Типичным для подхода этих авторов является и подробный анализ первых двадцати пяти глав отчета Сугерия о проведенных в Сен-Дени строительных работах. Некоторые из упомянутых в этих главах исторических и экономических аспектов архитектурного проекта Сугерия прежде не привлекали к себе должного внимания историков искусства (см. с. 28).

Многогранность исследовательского подхода Кимпеля и Зуккале очевидна уже из первой главы их работы, в которой для «введения в методику исследования готического собора» в качестве образца используется собор в Амьене. Авторы не только приводят историко-архитектурные сведения и подробное описание формы и функции этого собора, но и предпринимают попытку реконструкции первоначального вида этого сооружения, подвергают разбору ранние этапы строительных работ и рассматривают роли тех личностей и социальных групп, которые принимали участие в возведении собора.

В связи с этим исследователи анализируют сложную систему взаимоотношений между епископом (выступившим с предложением о постройке нового здания), капитулом собора, народом (горожанами) и королем (а также прочими донаторами), выделяя особую роль каждой из этих сторон. Коротко говоря, политическую подоплеку постройки собора Кимпель и Зуккале определяют как объединяющее короля, епископа и горожан стремление «обуздать тиранию феодальной знати. Рассмотренная модель позволяет нам утверждать, что именно такая коалиция определяла характер той эпохи и ее архитектурных форм».

Следующий далее подробный анализ деятельности мастеров-каменщиков, их инструментов и организаций, в которые они объединялись, познаний в области строительных конструкций, которыми обладали архитекторы и т. д., усиливает впечатление, что авторы в первую очередь заинтересованы в прояснении социальных и экономических факторов строительства соборов. В начале 80-х годов действительно существовала потребность особо подчеркнуть эти аспекты истории средневековой архитектуры, хотя невозможно отрицать и то, что авторы руководствовались довольно специфической идеологией. И тем не менее они уделяют внимание также формально-эстетическим и иконографическим факторам. В вековых спорах о том, что первично в строительстве готических соборов – «идея» или строительная технология, Кимпель и Зуккале занимают компромиссную позицию. «Мы готовы открыто признать, что, по нашему мнению, готическая форма никогда не появилась бы на свет без технических и конструктивных новшеств; однако мы ни в коей мере не считаем готическую архитектуру всего лишь одним из ранних образцов развития инженерных технологий. Для полного ее понимания необходимо принимать в расчет различные эстетические и конструктивные, политические и религиозные, экономические и интеллектуальные течения в их диалектическом взаимодействии».

Подобный разносторонний подход к исследованию готического искусства использован и в данной книге. Однако, учитывая те позднейшие изменения, которые претерпела идеология истории искусства, мы не станем говорить здесь о «диалектике» и в отличие от Кимпеля и Зуккале вновь положим в основу исследования готики сравнительный анализ формы.

Готика и Ренессанс

«Очевидно, что готический собор XIII века отличается от романского собора XII века во многих отношениях: полукруглую арку сменила стрельчатая; на смену массивным толстым стенам с прорезями окон пришли система контрфорсов и «прозрачная» стена, лишь очерчивающая пространство; вместо уступов и ниш стены украсила ажурная каменная работа; и, что самое главное, вместо обычного, ранее механического соединения изолированных пространственных ячеек появилось единое пространство храма». Гюнтер Биндинг подробно описывает все эти новые характеристики, добавляя к ним и другие элементы, в совокупности составлявшие репертуар средневекового каменщика, – в том числе и элементы внешнего декора здания, такие, как ципец, пинакль, фиал и краббы. (Иллюстрации к этим и прочим терминам, составляющим «словарь» готического собора, читатель может найти на с. 18–27, а определения не объясненных в данном разделе терминов содержатся в словаре терминов.)

Что касается проблемы взаимосвязи готического собора с другими типами готических церквей (таких, как цистерцианские монастыри, содержащие в себе некоторые элементы готического стиля, церкви нищенствующих орденов и готические зальные церкви в Пуатье), то Зедльмайр показал, что готическая «морфология» последних восходит к периоду их противостояния собственно готическому собору: «От готического собора эти сооружения позаимствовали ряд отдельных форм – таких, как стрельчатая арка, нервюрный свод, пучки колонн, окно-роза и венец капелл, – однако всякий раз придавали этим формам новый смысл в структуре нового художественного единства... Следовательно, не готика как стиль искусства породила готический собор, а готический собор породил готику».

Проанализировав истоки и происхождение готического искусства, рассмотрим вкратце связи между готикой и эпохой Ренессанса. Поскольку готику отождествляют с концом Средневековья, а Ренессанс – с началом современности, неудивительно, что вопрос о точной дате смены одного периода другим вызывает так много споров и разногласий. Средоточием этой дискуссии было (и остается по сей день) само понятие Ренессанса, так как различные варианты датировки указанной смены периодов зависят именно от принятой тем или иным автором концепции термина «Ренессанс». «Точку отсчета современности на долгое время – и, казалось, навсегда – связали с эпохой Великих географических открытий (XV в.), однако в конце концов на страницах исторических и литературоведческих трудов вспыхнул тихий «бунт медиевистов», которому способствовали все новые и новые углубленные исследования в области частных деталей, – «бунт», направленный против противопоставления двух эпох. Многие явления, традиционно считающиеся характеристиками эпохи Возрождения, уже бытовали в позднее Средневековье, а некоторые средневековые феномены долго сохранялись и в так называемую современную эпоху... Итак, теперь мы понимаем, что начало современности – это не столько четкая демаркационная линия, проходящая около 1500 года, сколько постепенный переход, верхней и нижней хронологическими границами которого служат 1300 и 1600 годы» (Норберт Нусбаум, 1994).

В истории искусства также можно найти убедительные аргументы против четкого отграничения Средневековья от Ренессанса. Прежде чем готика как стиль искусства завоевала всю Европу, прошло около столетия: это был постепенный процесс. То же самое можно сказать и о конце Средневековья. Те черты, которые мы считаем характерными для эпохи Возрождения, то и дело проявлялись

Ангерран Картон.
Увенчание Девы Марии. 1453 г.
Живопись по дереву, высота 183 см.
Вильнёв-лез-Авиньон, Музей Приюта



(иногда – изолированно) в искусстве позднего Средневековья, в одних местностях – раньше, в других – позже. В Германии, где ренессансное искусство развилось очень поздно и было не столь ярко выраженным, как в Италии, готический средневековый стиль сохранялся и в XVI столетии. Точно так же передающие пространственную глубину изображения архитектурных сооружений на фресках Джотто, которого традиционно считают провозвестником Ренессанса, вовсе не делают его «ренессансным» художником. И даже работы Яна ван Эйка при всем его новаторстве еще далеко не свободны от всех особенностей средневековой живописи. Поэтому у голландского историка Йохана Хейзинги были все основания в своем великом культурно-историческом труде *«Осень Средневековья»* (1919) бросить вызов необдуманному зачислению в разряд «ренессансных» всех тех явлений позднесредневекового искусства, которые так или иначе были отмечены печатью новизны. В эссе *«Проблема Ренессанса»* (1920) Хейзинга прослеживает развитие ренессансного менталитета от Вазари до Вольтера, Мишле, Буркхардта и прочих, приходя к выводу, что «контраст между Средними веками и эпохой Ренессанса, представление о наличии которого до сих пор остается базовым постулатом, в действительности не был в достаточной мере выраженным». Писатели и ученые, утверждает Хейзинга, постоянно опирались на смутное представление о средневековой культуре как некоем фоне, или «заднике», резко контрастирующем с рельефными «декорациями» Ренессанса. Концепция Ренессанса как индивидуалистической и светской культуры в конце концов исчерпала себя, так как смысл ее стал чересчур широким:

«В Средние века мы не найдем ни одного культурного явления, которое не вписывалось бы в эту концепцию Ренессанса как минимум в каком-либо одном из ее аспектов».

Один из таких аспектов в скульптуре и живописи XIV–XV веков (периода, традиционно считающегося закатом Средневековья) – это реализм, часто воспринимаемый как критерий ренессансного искусства. Например, в 1905 году бельгийский историк искусства Геварт выделил реализм фламандских живописцев как главную характеристику североевропейского Ренессанса. Позднее эта же мысль повторилась в работе Генриха Клотца *«Стиль новизны»* (1997). С точки зрения Клотца, Ренессанс начался в Дижоне, главном городе Бургундии: «Первый великий памятник раннего Возрождения – скульптурный портал картезианского монастыря Шаммоль. Это творение Клауса Слютера до такой степени поражает своей новизной, что датировка его создания, 1390–1400 годы, кажется почти невероятной». И тем не менее портал работы Слютера анализируется в нашей книге (см. с. 320) наряду с другими скульптурными произведениями, которые историки искусства иногда относят к раннему Возрождению. Аналогичным образом мы рассматриваем и живописные работы Жана Фуке, Никола Фромона, Яна ван Эйка и ранних нидерландских живописцев вплоть до Иеронима Босха. Как и *«Увенчание Девы Марии»* Ангеррана Картона (см. слева), здесь они классифицируются как произведения, занимающие промежуточное положение между готическим и ренессансным искусством.

Четко выраженная разномасштабность фигур на картине Ангеррана Картона свидетельствует о несомненной причастности живописца к традиции Средневековья. Но с другой стороны, в деталях этой работы – таких, как миниатюрные фигурки из сцены суда в нижней части картины, или виды города, – чувствуется искреннее удовольствие, которое получал художник от реалистической манеры живописи. А потому будет вполне уместно еще раз рассмотреть его работу в очередной книге данной серии, посвященной искусству североевропейского Ренессанса.

Пабло де ла Рьестра

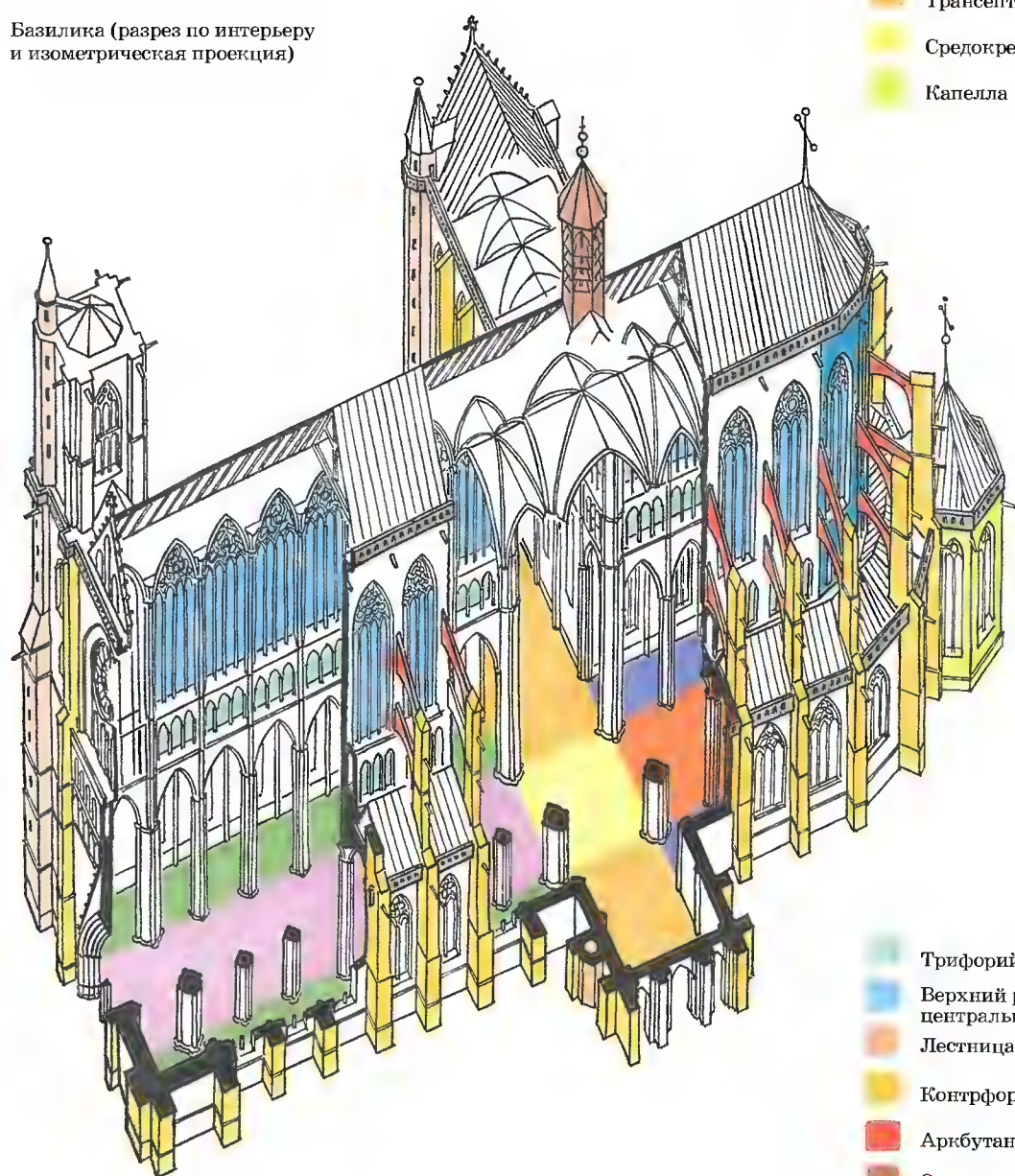
Религиозные и светские элементы готической архитектуры

Базилика

Базилика – тип конструкции храма с центральным нефом и как минимум двумя боковыми; центральный неф отделен от боковых аркадами. Центральный неф выше боковых, благодаря чему он имеет собственный источник освещения – верхний ряд окон. Если высокий неф не освещен верхними

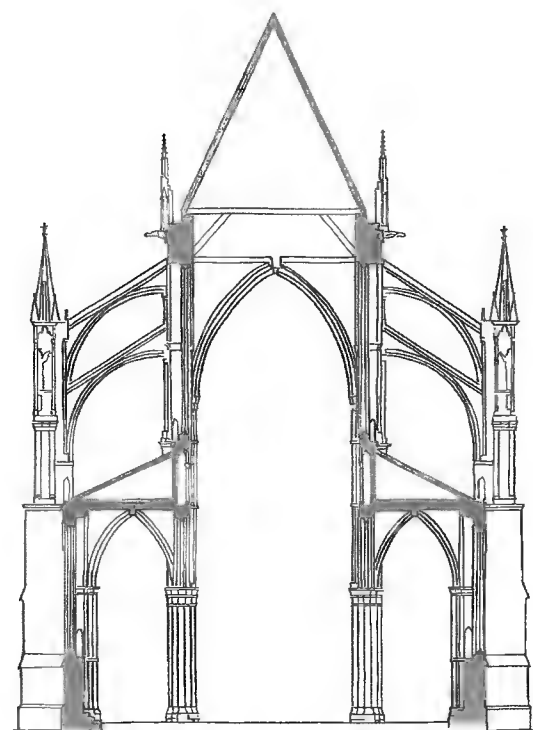
окнами, то такой тип церкви называют псевдобазиликой. Центральный неф готической базилики, достигавший значительной высоты, как правило, поддерживался снаружи контрфорсами (Реймс), хотя и не всегда (Магдебург). В некоторых базиликах число нефов достигало шести (Антверпен).

Базилика (разрез по интерьеру и изометрическая проекция)

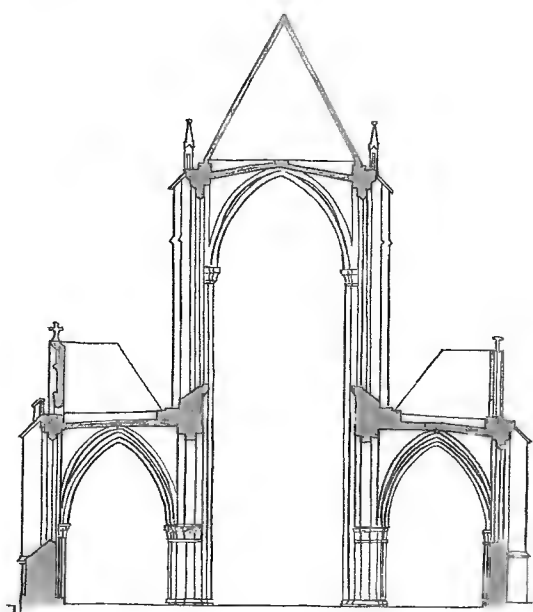


- Хор (пресбитерий)
- Деамбулаторий (обход)
- Центральный неф
- Боковой неф
- Трансепт
- Средокрестие
- Капелла Богоматери

- Трифорий
- Верхний ряд окон центрального нефа
- Лестница
- Контрфорс
- Аркбутан
- Остроконечная башенка
- Хор (многоугольная площадка)
- Поперечный разрез

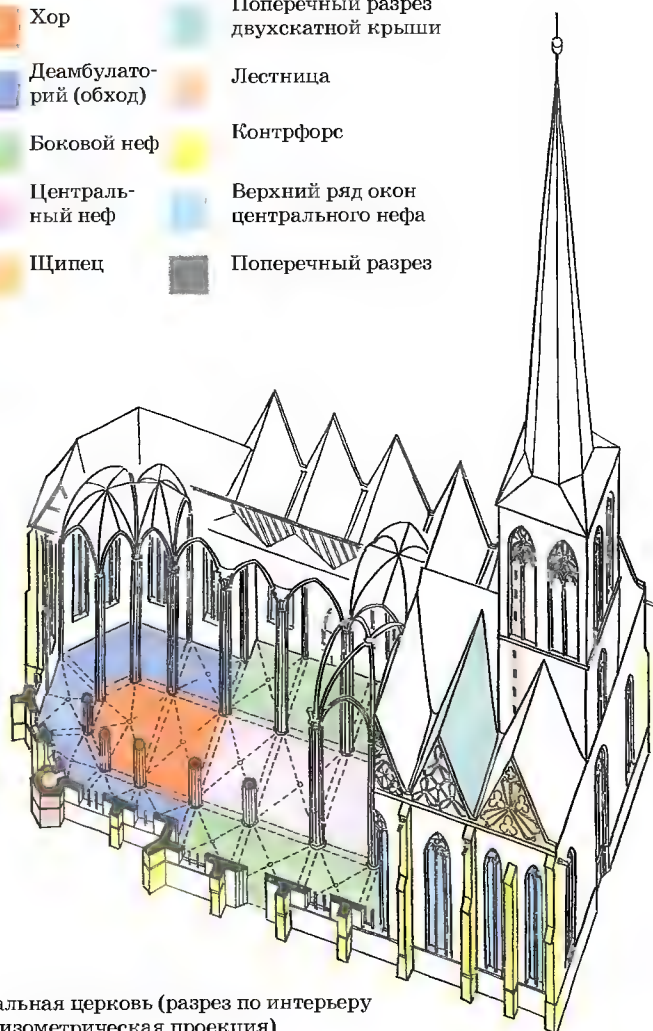


Профиль базилики с контрфорсами (Реймс)

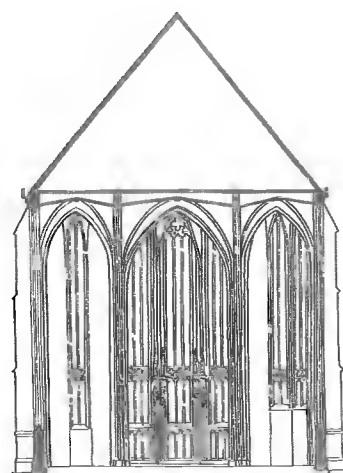


Профиль базилики без контрфорсов (Магдебург)

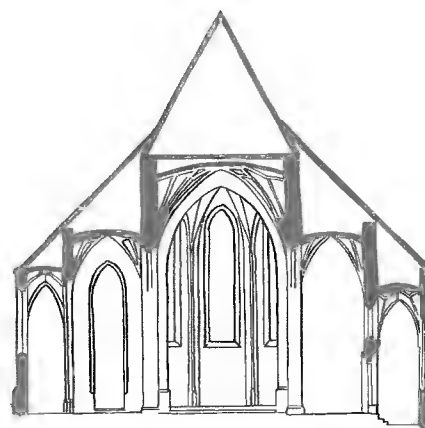
- | | |
|--|---|
|  Хор |  Поперечный разрез двухскатной крыши |
|  Деамбулаторий (обход) |  Лестница |
|  Боковой неф |  Контрфорс |
|  Центральный неф |  Верхний ряд окон центрального нефа |
|  Шпигель |  Поперечный разрез |



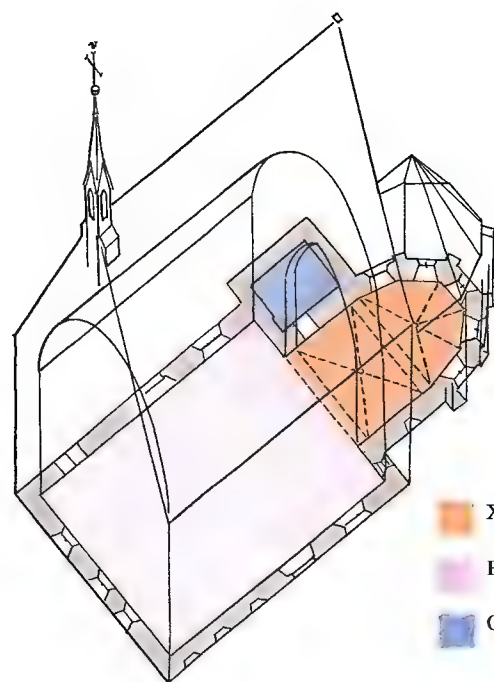
Зальная церковь (разрез по интерьеру и изометрическая проекция)



Поперечный разрез зальной церкви

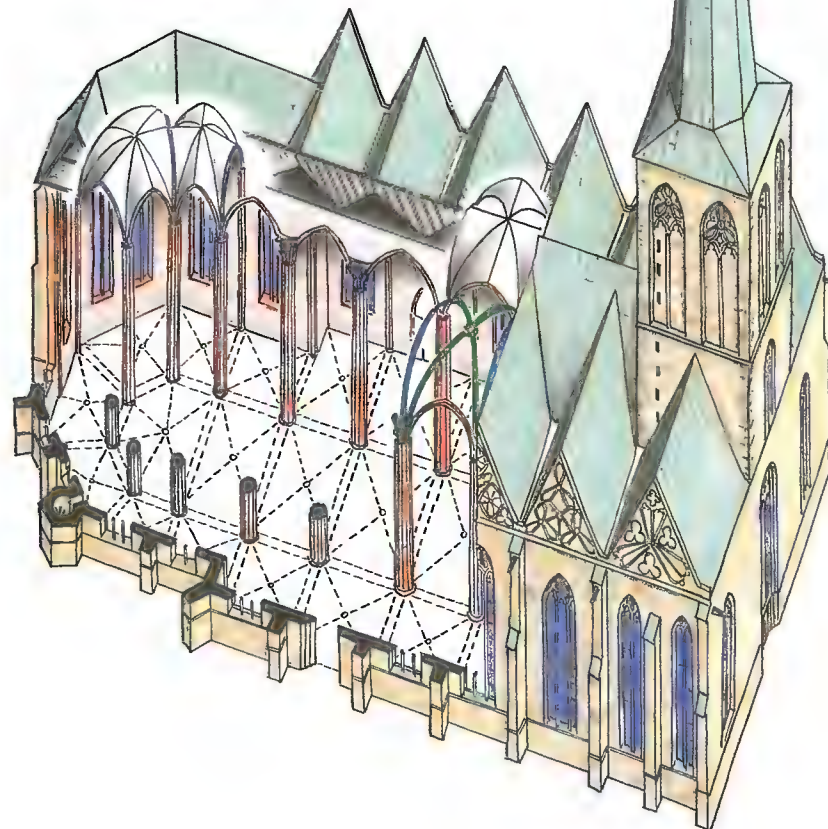


Поперечный разрез ступенчатой зальной церкви



- | |
|---|
|  Хор |
|  Единое пространство |
|  Сакристия |

Церковь зальной конструкции с двухчастным пространством интерьера (храм Святой Клары в Нюрнберге)

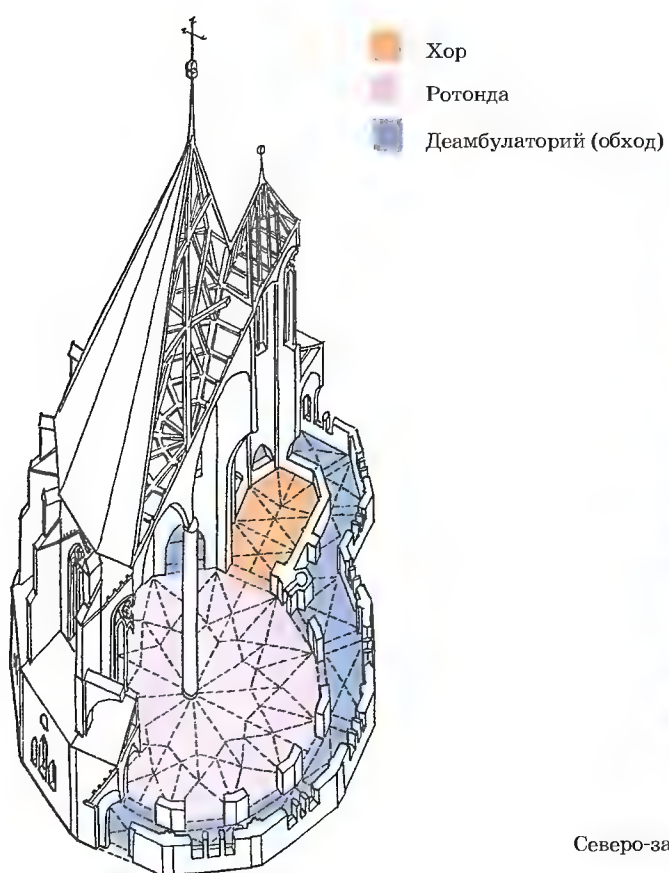
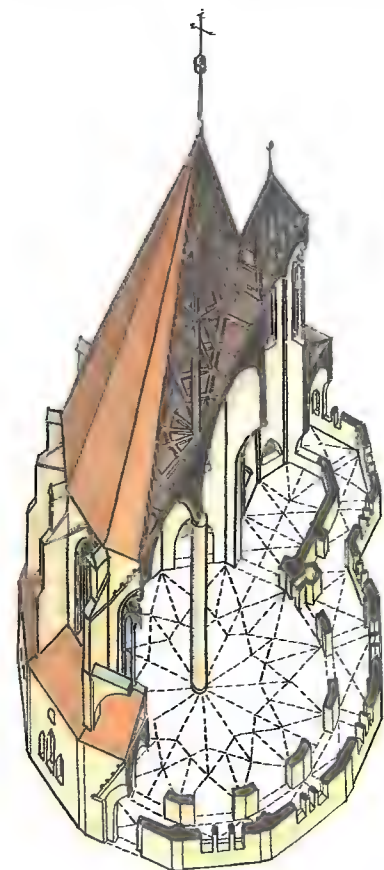


Однонефная церковь – церковь с нерасчлененным пространством интерьера, нецентральной планировки

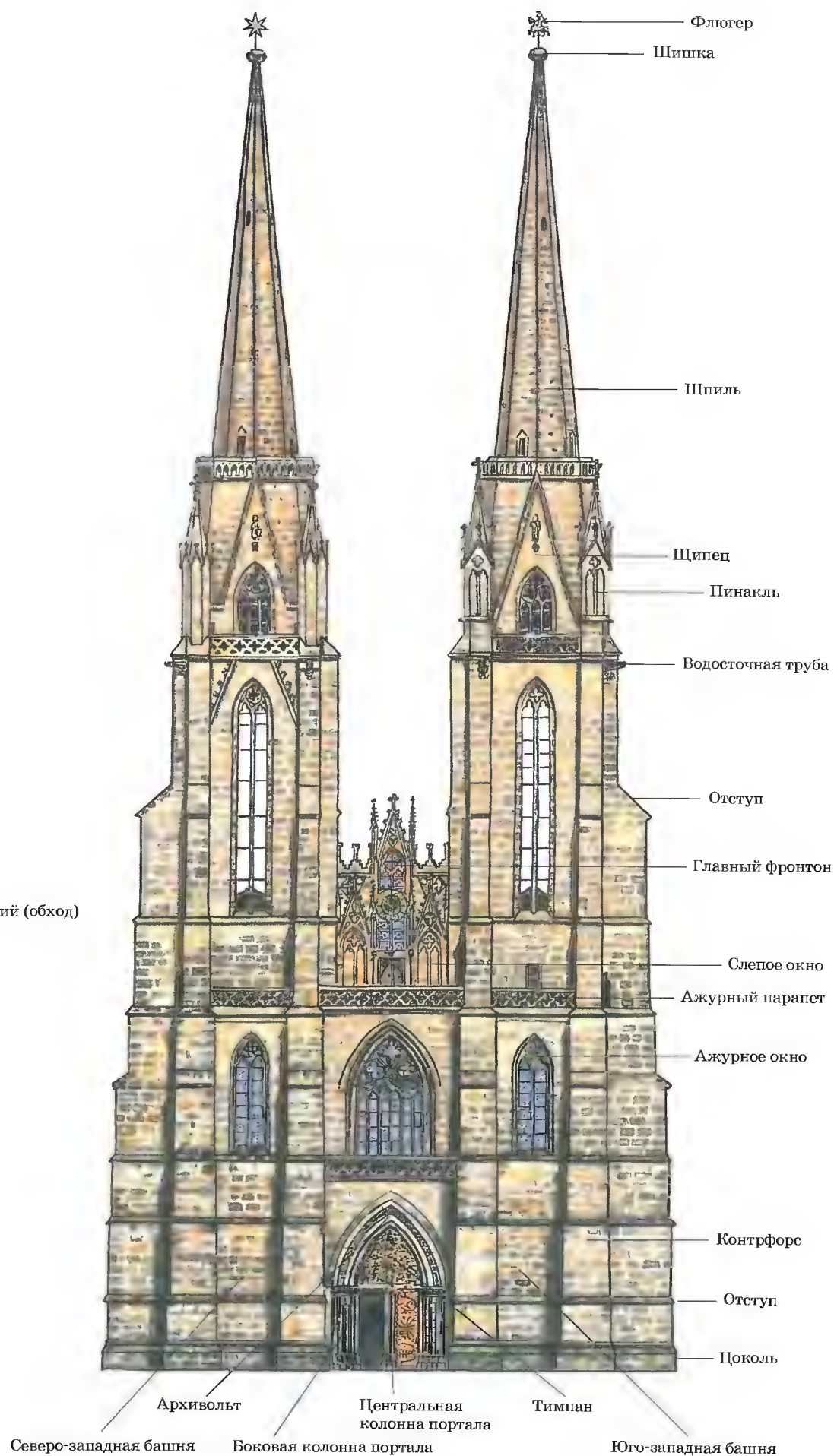
Зальная церковь

Зальная церковь – тип конструкции храма с боковыми нефами такой же (или почти такой же) высоты, как и центральный неф. Обычно в зальных церквях центральный неф обрамлен двумя боковыми – по одному с каждой стороны. Центральный неф освещается через большие окна в стенах боковых нефов. Если центральный неф выше боковых, то такой тип храма называют ступенчатой зальной церковью. Иногда в зальных церквях к центральному нефу с обеих сторон может примыкать по два боковых нефа (храм Святого Петра в Любеке). Поскольку в таком случае боковые нефы поддерживают друг друга, во внешних контрфорсах нет необходимости.

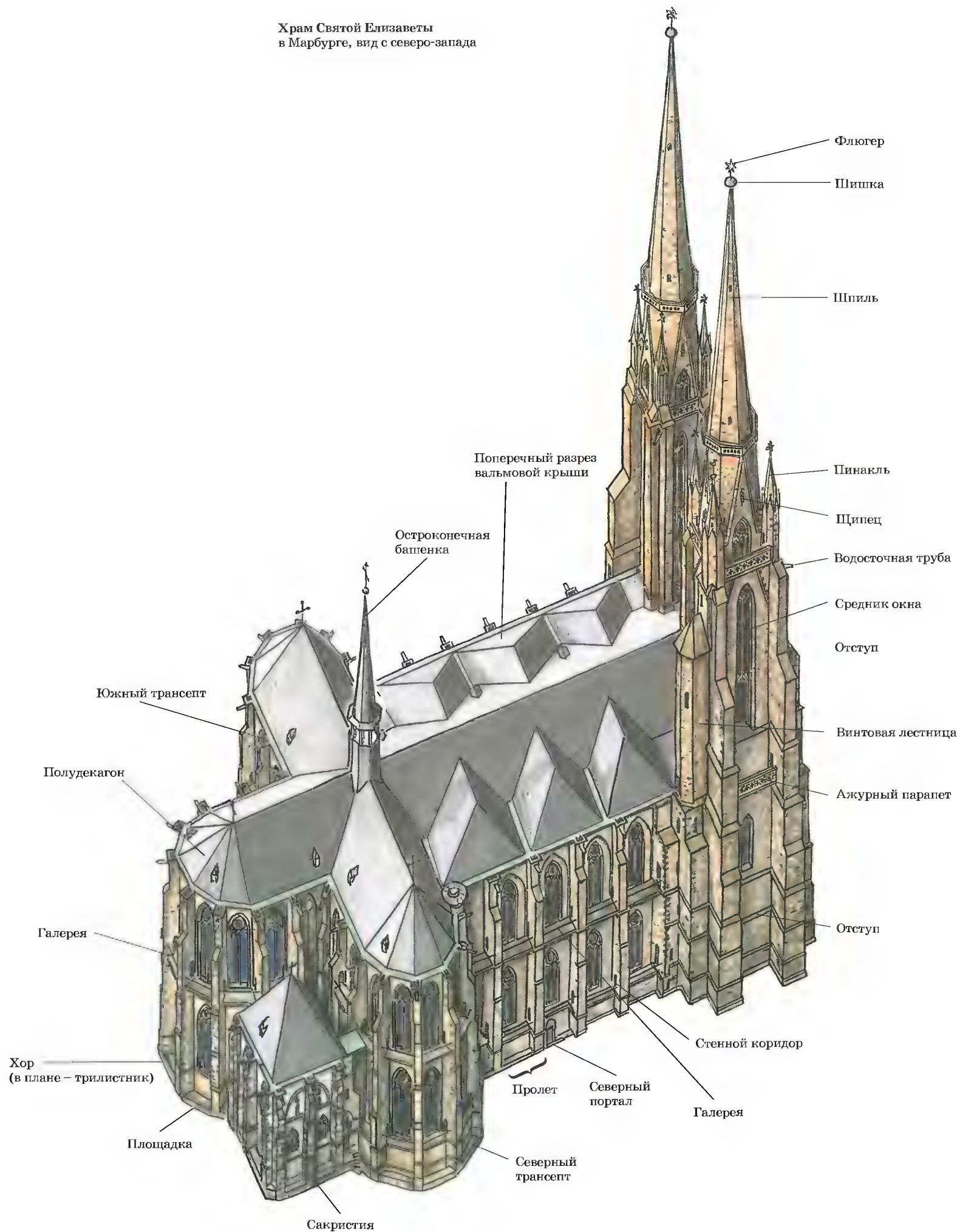
В отличие от базилик и зальных церквей, симметричных относительно горизонтальной оси, храм центральной планировки ориентирован симметрично вокруг единой центральной точки. В плане такая церковь круглая или многоугольная (от шестиугольника до любой центрально-симметричной фигуры с большим количеством углов). К этому типу конструкции храма относят также церкви с планом в виде греческого (равноконечного) креста.



Фасад храма
(храм Святой Елизаветы в Марбурге)

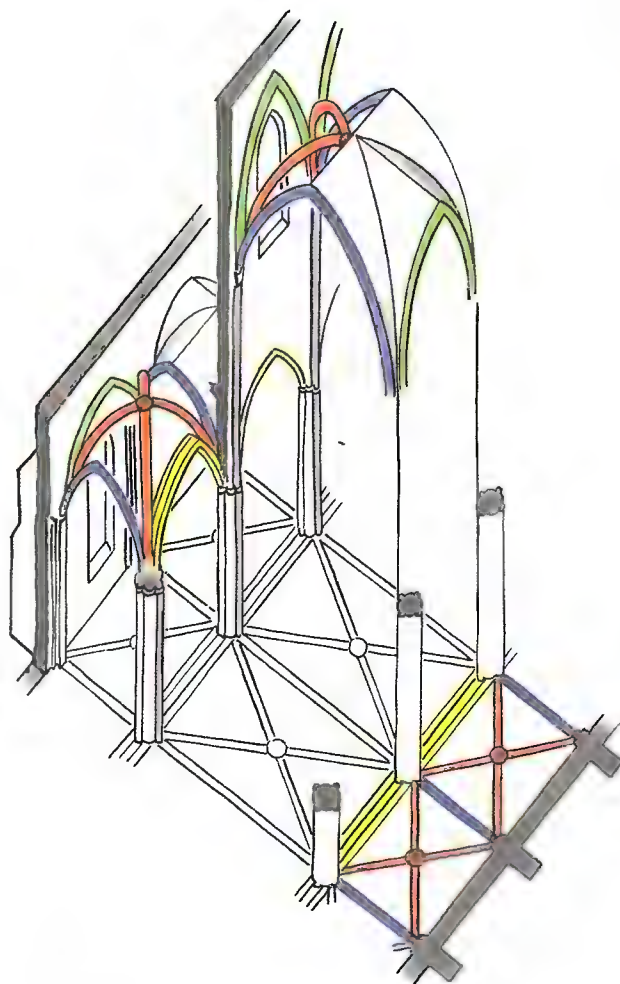


Храм Святой Елизаветы
в Марбурге, вид с северо-запада

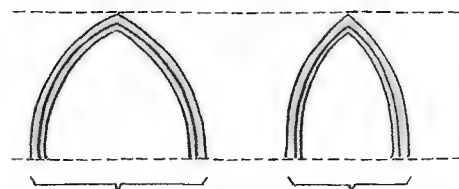
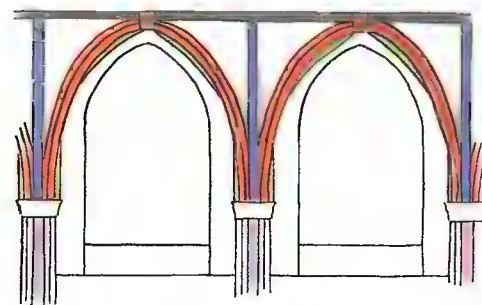


Свод

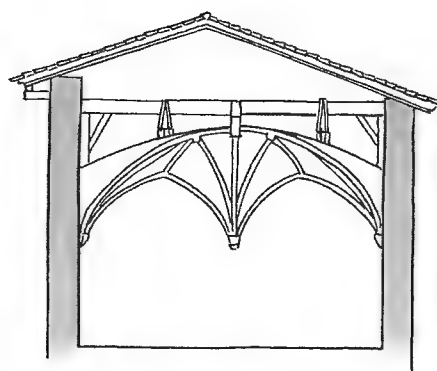
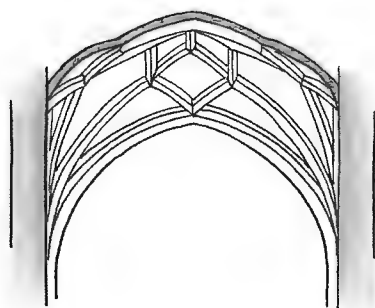
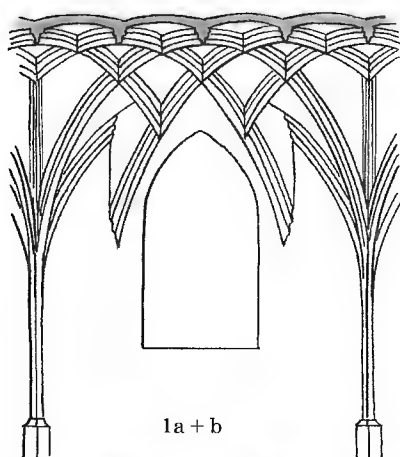
Свод – это выгнутый потолок или крыша, сложенная из камня или кирпича. В готической архитектуре применялся реберный (нервюрный) свод. Ребра могли быть частью несущей конструкции, а могли и выполнять чисто декоративную функцию. Основные формы реберного свода – крестовый и сетчатый или звездчатый (см. ниже).



- Поперечная (или диагональная) нервюра
- Подпружная арка
- Поперечная арка
- Замковый камень
- Аркада
- Пилястра
- Профиль
- Пролет



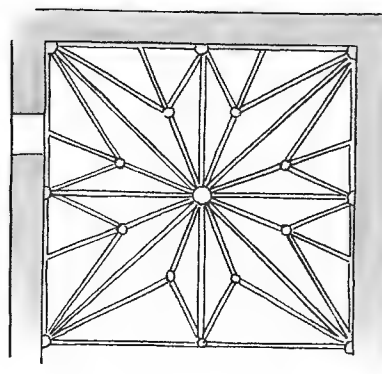
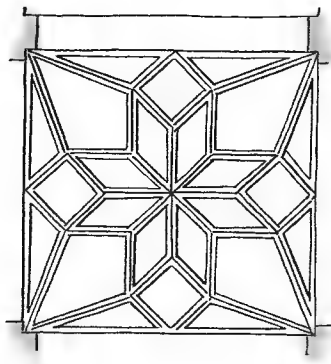
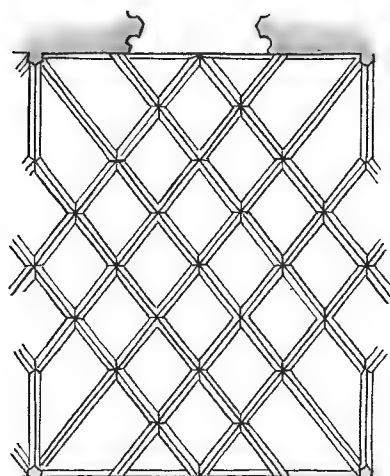
Высота стрельчатой арки может оставаться постоянной при различной ширине

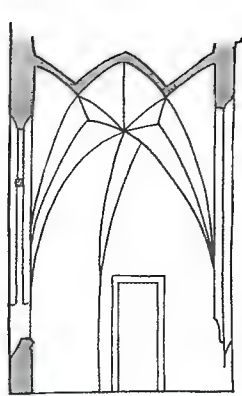


1 – сетчатый свод:
а) профиль; б) план;

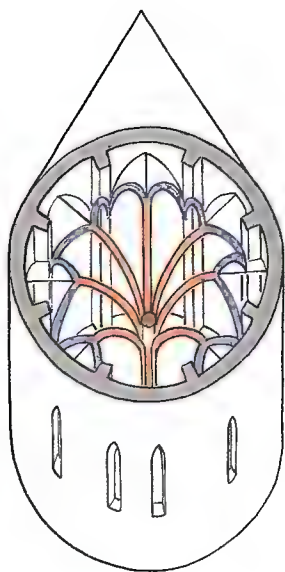
2 – звездчатый свод:
а) профиль; б) план;

3 – деревянный звездчатый свод (Аррасате, Баскония):
а) профиль; б) план.

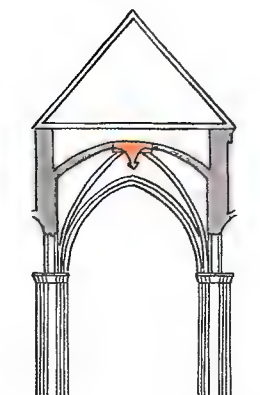




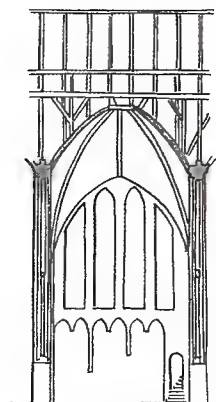
4a + b



5a + b



6a + b



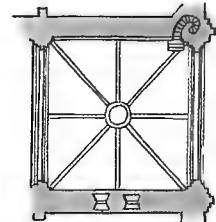
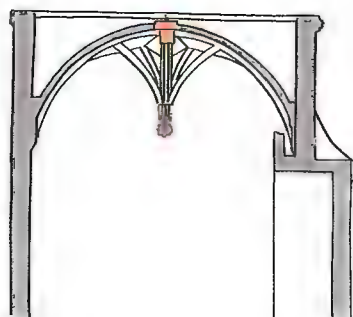
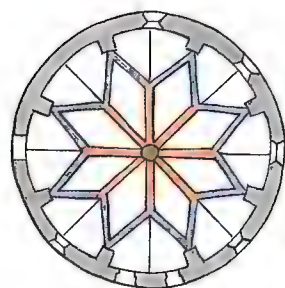
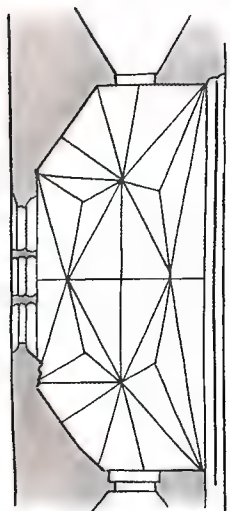
7a + b

4 – сотовый свод:
а) профиль; б) план;

5 – зонтный свод:
а) профиль; б) план;

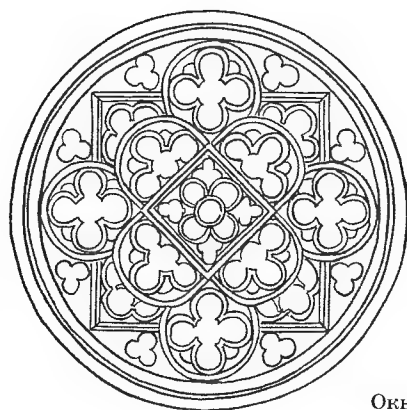
6 – висячий замковый камень:
а) ранняя готика; б) поздняя готика;

7 – купольный свод:
а) профиль; б) план

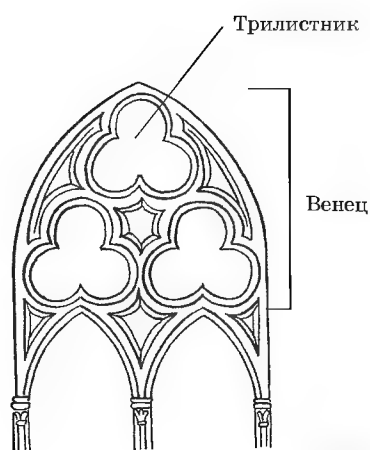


Ажурная каменная работа

Ажурная каменная работа – это декоративная система, состоящая из тонких, пересекающихся между собой каменных полос и образующая на готических окнах геометрический или растительный орнамент. Первоначально ажурная каменная работа применялась только для украшения венцов больших окон; но впоследствии она, становясь все более сложной и изысканной, распространилась не только на все окно, но и на поверхность стен, фронтоны, щипцы и др. Основные формы орнамента ажурной каменной работы – лиственный орнамент (трилистник, четырехлистник и т. д.) и заостренный овал, который использовался только в позднеготической архитектуре. Ажурный декор окна обычно состоит из венца коронки, опирающегося на средники.



Окно-роза



XIII век

Заостренный выступ

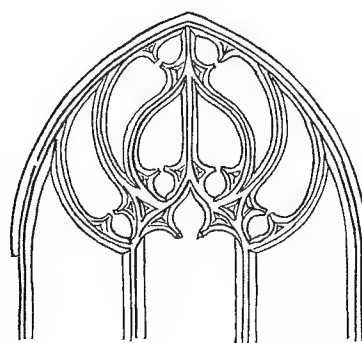
Выпуклый четырехугольный заостренный выступ

Четырехлистник

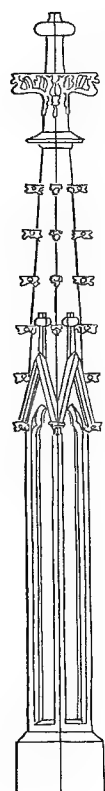
Лиственный орнамент

Средник

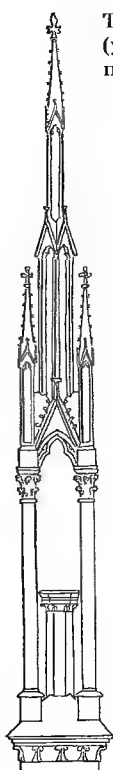
XIV век



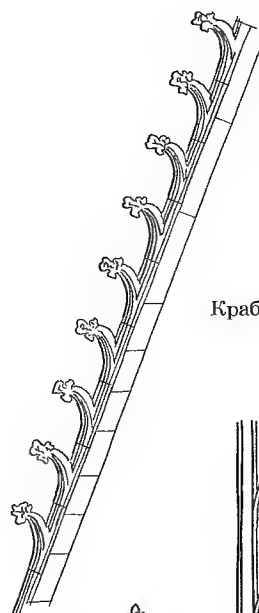
XV век



Пинакль



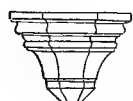
Табернакль
(увенчанный
пинаклем)



Краббы

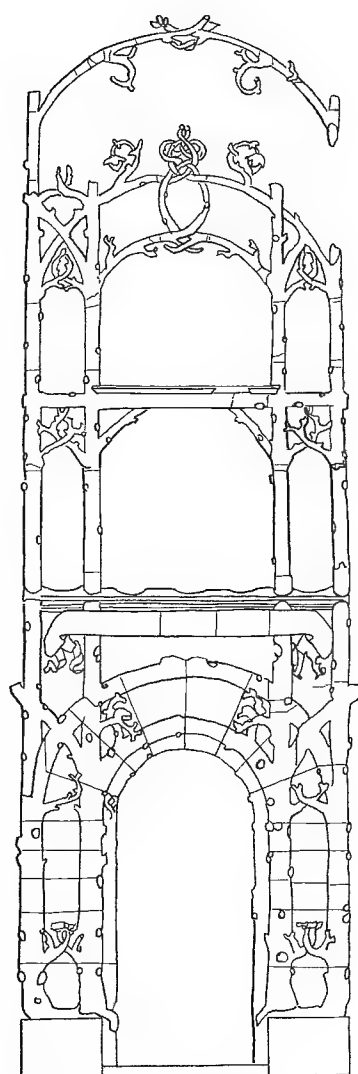


Щипец

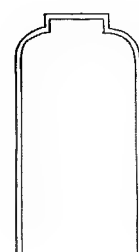


Консоль

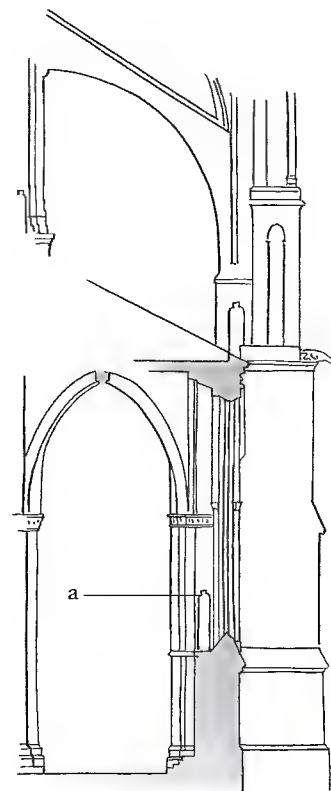
Декоративные элементы



Ажурный орнамент
в виде веток и листьев

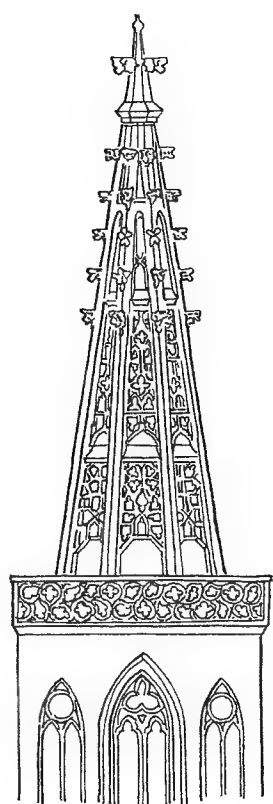


б

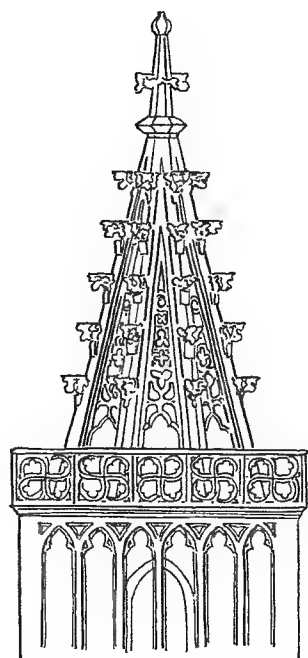


а

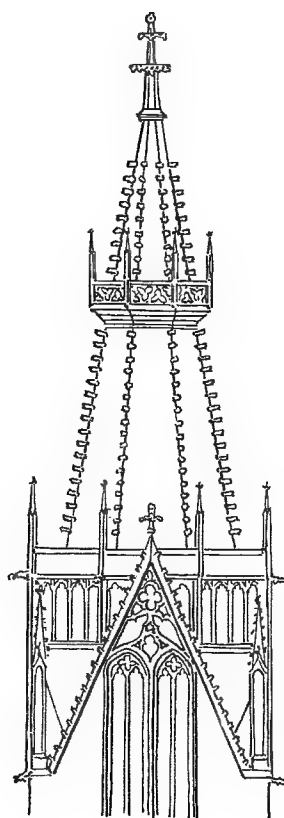
а) стенной коридор;
б) «арка с оплечьями»
(типичная форма арки
стенного коридора)



1



2



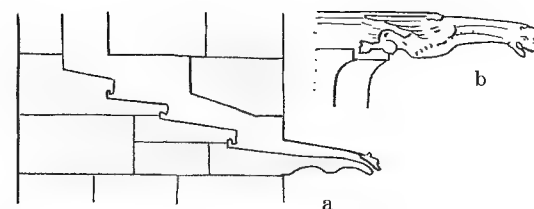
3

Каменные шпили:

1 и 2 – шпили, украшенные ажурной
каменной резьбой;

3 – шпиль, украшенный краббами
только в верхней половине;

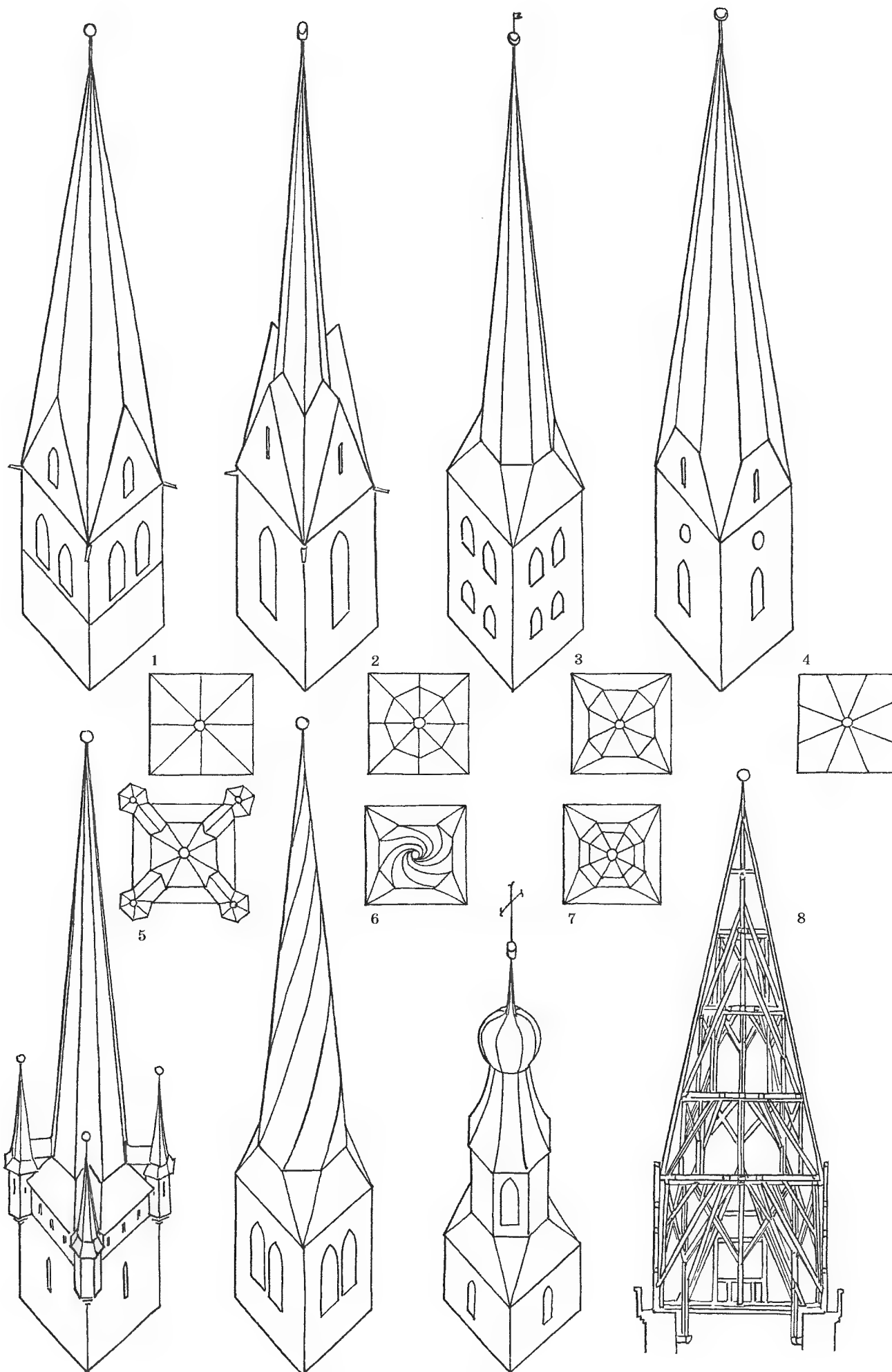
3 – шпиль с «вороньим гнездом»



а

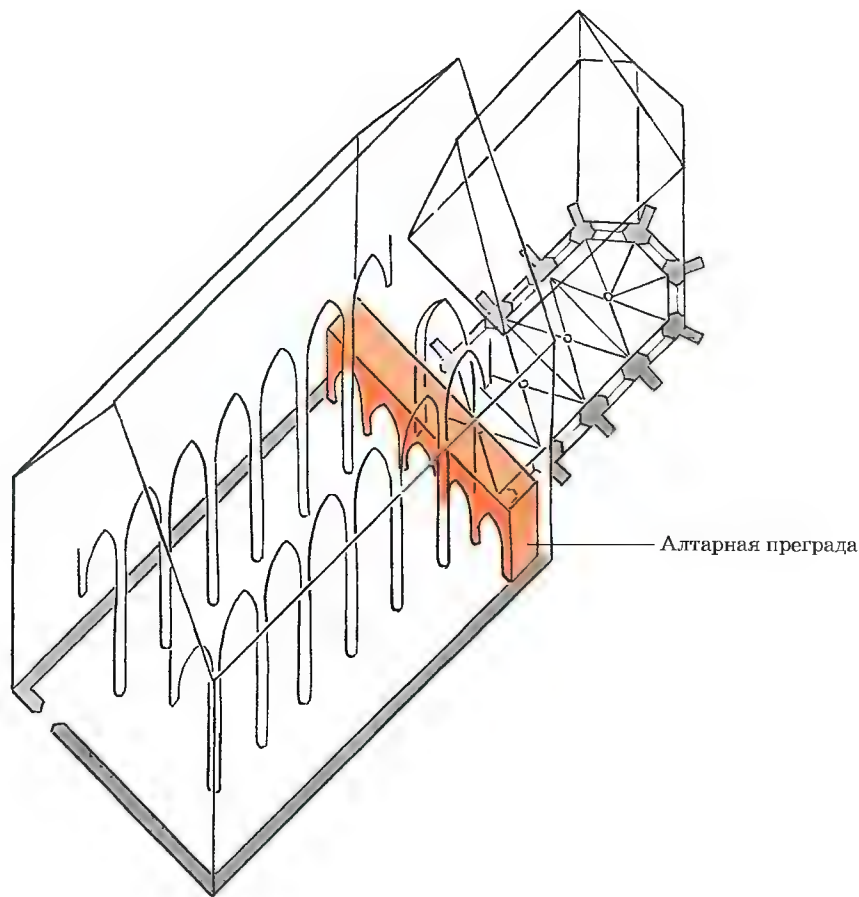
б

Водосточная труба: а) продольный разрез
контрфорса; б) горгулья



Деревянные шпили
(с соответствующими им фронтонами)

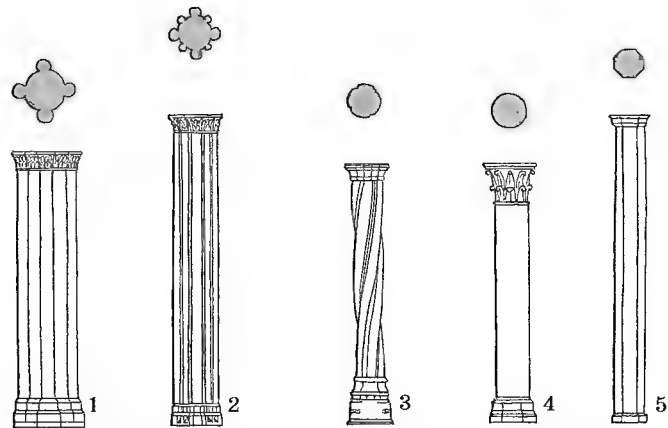
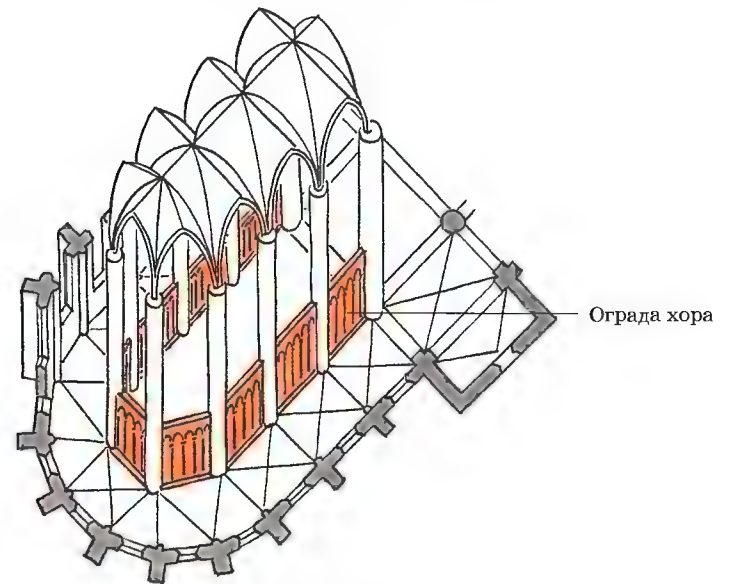
- 1 – восьмигранный шпиль на четырех треугольных фронтонах;
- 2 – восьмигранный шпиль-игла на четырех треугольных фронтонах с отступом;
- 3 – восьмигранный шпиль на трех перевернутых треугольниках и четырех трапециях;
- 4 – восьмигранный шпиль на четырех трапецевидных фронтонах;
- 5 – восьмигранный шпиль с четырьмя угловыми малыми шпилями;
- 6 – витой восьмигранный шпиль;
- 7 – восьмигранный шпиль с куполом-луковицей;
- 8 – деревянный каркас шпиля



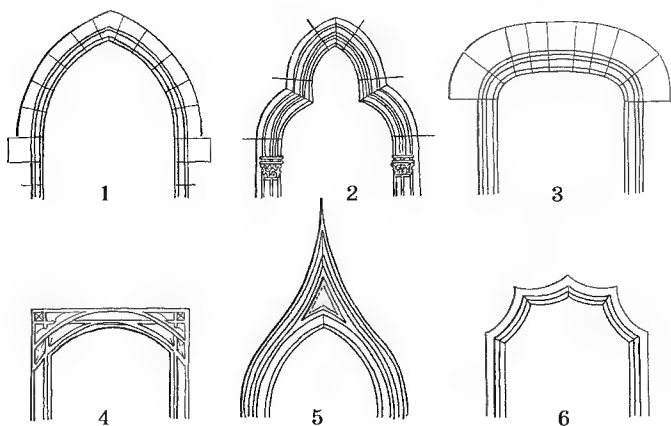
Алтарная преграда и ограда хора
Алтарная преграда — это стена, отделяющая хор от центрального нефа; граница между священниками и монахами в алтарной части, с одной стороны, и мирянами в нефе — с другой. Часто алтарная преграда распирена за счет аркад; в результате перед пресбитерием появляется дополнительное невысокое сооружение, делящее интерьер храма поперек. Иногда алтарь располагается

под алтарной преградой. Верхняя плоскость алтарной преграды может служить площадкой для певчих; обычно она ограждена ажурным парапетом.

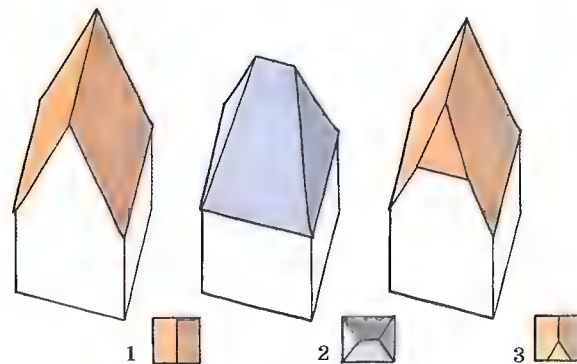
Ограда хора — это низкие стены, которые отделяют хор от окружающего его деамбулатория. Если ограда хора имеет форму многоугольника, то через нее иногда проходят перила (в некоторых случаях они встроены прямо в стену ограды).



Формы колонн: 1 — колонна с фасками; 2 — составная колонна; 3 — витая колонна; 4 — круглая колонна; 5 — восьмигранная колонна.

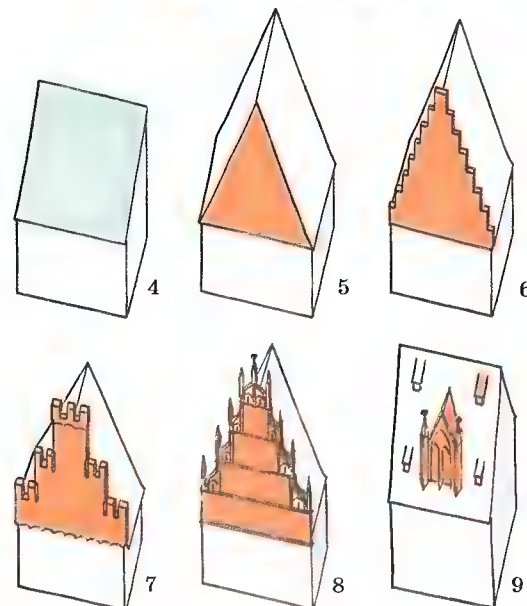


Формы арок: 1 — стрельчатая арка; 2 — трехлопастная арка; 3 — трехцентровая арка; 4 — сегментная арка; 5 — двухскатная стрельчатая арка; 6 — занавесная арка.

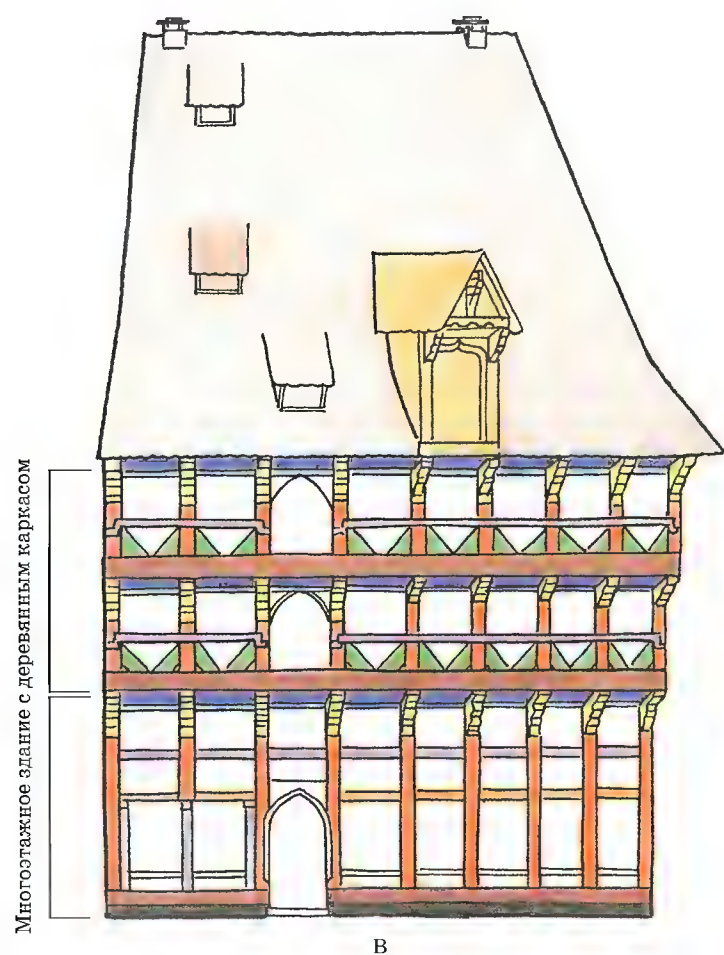
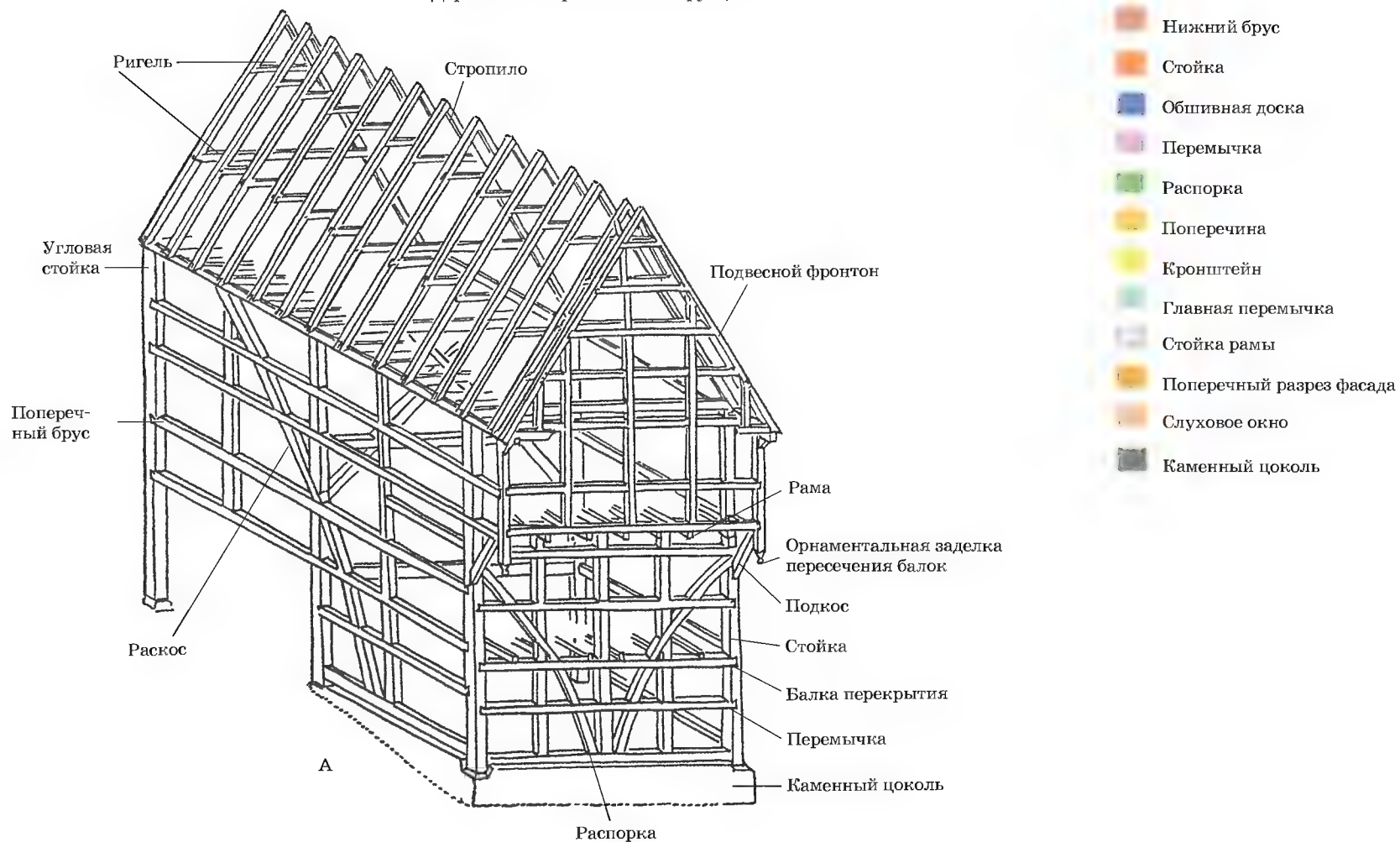


Формы крыши и фасадов:

- 1 — двухскатная крыша;
- 2 — вальмовая крыша;
- 3 — полувальмовая крыша;
- 4 — односкатная крыша;
- 5 — треугольный фронтон;
- 6 — ступенчатый фронтон;
- 7 — ступенчатый фронтон с амбразурами;
- 8 — ступенчатый фронтон с фиалами;
- 9 — слуховые окна.



Деревянная каркасная конструкция



Бруно Кляйн

Зарождение и развитие готической архитектуры во Франции и соседних странах

Протоготика и ранние формы готической архитектуры

Днем рождения готической архитектуры можно считать 14 июля 1140 года. Именно в этот день в нескольких километрах к северу от Парижа по инициативе аббата Сугерия начались строительные работы по обновлению хора церкви в бенедиктинском монастыре Сен-Дени. Эта церковь поистине стала вершиной художественного мастерства, гармонично объединив в себе элементы и мотивы, которые мы теперь считаем характерными признаками готического искусства, и тем самым заложив основу для возникновения нового стиля – готики. Важнейшее значение церкви Сен-Дени в данном отношении неоспоримо. Однако не следует рассматривать создание этого шедевра в отрыве от той ситуации, в которой он появился на свет. Строительные работы в Сен-Дени являлись неотъемлемой частью социального, политического и духовного контекста, который, начал изменяться несколькими десятилетиями ранее. Более того, самой ролью, которую сыграла эта церковь в истории архитектуры, и самим своим существованием она обязана усилиям, способностям, дальновидности и пропихательности своего основателя – аббата Сугерия (ок. 1081–1151), настоятеля Сен-Дени.

Размышляя об историческом значении церкви Сен-Дени, не следует упускать из виду два важных фактора. Во-первых, начиная с X века в области, где находился этот монастырь, равно как и в других районах Северной Франции, постепенно развивалась торговля, что вело к устойчивому приросту населения и повышению благосостояния. А во-вторых, ко времени начала строительных работ по реконструкции церкви Сен-Дени, т. е. к первой половине XII века, власть французских королей существенно укрепилась (по крайней мере в пределах королевского домена с центром в Париже). Друг и советник королей Людовика VI (1108–1137) и Людовика VII (1137–1180), аббат Сугерий сыграл решающую роль в процессе консолидации королевской власти. Это позволило ему, действуя подчас убеждением, а подчас и силой, вернуть в собственность аббатства монастырские земли, присвоенные местными баронами. И только затем, как сообщает сам Сугерий в отчете о своих достижениях *«Работа, проведенная под его руководством»*, аббат приступил к обновлению монастырской церкви. Эта церковь не только стала центром монастыря и его земельных владений, но и, как мы увидим, сыграла ключевую роль в утверждении французской монархии.

Не следует забывать, что новая церковь в Сен-Дени никогда не смогла бы занять столь важного места в истории архитектуры, если бы при ее строительстве не были использованы последние достижения архитектуры Иль-де-Франса – области с центром в Париже, находившейся под непосредственным управлением короля. Можно согласиться, что романская архитектура в этой области не отличалась таким богатством и разнообразием, как в Бургундии или Нормандии, и все же во второй четверти XII века именно здесь зародились и стали оформляться новые направления в развитии архитектуры. К тому времени Сугерий уже начал работу над новым западным фасадом церкви Сен-Дени. Не являясь по своему стилю строго готическим, этот фасад идеально вписывался в контекст архитектурных новшеств, возникавших и распространявшихся в те годы в Париже и его окрестностях. Поэтому церковь Сен-Дени следует рассматривать не как совершенно оригинальный первый образец готической архитектуры, а скорее как главный катализатор развития готики, придавший мощный импульс тому движению, которое началось несколькими годами ранее.

Очевидное тому свидетельство – использование нервюрных сводов, которые в будущем станут одной из главных отличительных черт готической архитектуры. Технические и эстетические преимущества

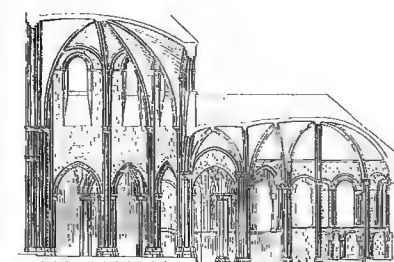
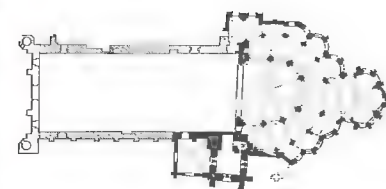
этой конструкции свода получили признание уже в первые годы XII столетия в нескольких районах Европы – главным образом в Северной Италии, в Шпайере на Верхнем Рейне, а также в Дареме (Англия), откуда нервюрный свод попал в Нормандию. Архитекторы Иль-де-Франса позаимствовали его у нормандцев и стали применять уже около 1140 года, – например, при строительстве церкви Сент-Этьен в Бове, на границе с Нормандией. Приблизительно в то же время нервюрные своды украсили интерьер (непосредственно за фасадом) церкви небольшого клонийского монастыря в Сен-Лье-д’Эссерен на Уазе. А в монастырской церкви Нотр-Дам в Морианвале, перестроенной, по-видимому, вскоре после обретения мощей святого Аннобера в 1122 году, эта новая конструкция сводов нашла особенно оригинальное применение. Здесь внешняя стена апсиды выложена в два слоя, узкое пространство между которыми заполнено нервюрными сводами. Правда, этот промежуток чересчур узок и не позволяет образовать связанные между собой хор и деамбулаторий, наподобие тех, что позднее появились в церкви Сен-Дени. Вполне возможно, что такая двойная стена, созданная по образцу двуслойной стены нормандской апсиды, служила всего лишь для укрепления апсиды, которая была возведена на склоне, и поэтому могла оказаться неустойчивой. Но как бы то ни было, важно, что еще до реконструкции церкви в Сен-Дени архитекторы Иль-де-Франса экспериментировали с нервюрными сводами хора. Этот факт свидетельствует о том, что строители в Иль-де-Франсе относились к новшествам более благосклонно, чем строители в Нормандии, где до той поры нервюрными сводами перекрывали исключительно прямоугольные в плане части зданий. Применение нервюрных сводов для перекрытия сложного в плане хора с нишами неправильной формы открывало перед зодчими невиданные возможности в области способов сочленения архитектурных пространств.

Ранний образец такой практики мы встречаем в церкви бенедиктинского аббатства Сен-Жерме-де-Фли (на границе между Иль-де-Франсом и Нормандией). В 1132 году монахи этого аббатства вновь обрели мощи святого Жерме, благодаря чему увеличился приток паломников, посещавших церковь, а английский король Генрих I даже отправил в дар монастырю лес для строительных работ. В этот период французские короли, ограничив власть местных баронов, укрепили не только собственное положение, но и позиции таких аббатств, как Сен-Жерме, получивших в свое распоряжение обширные территории. Таким образом, к 30-м годам XIII века бенедиктинцы из Сен-Жерме почувствовали себя достаточно уверенно, чтобы обновить свою церковь, придав ей поистине величественный вид. На месте старой церкви они выстроили трехнефную базилику с галереей, одностебловым трансептом и хором с деамбулаторием и венцом капелл (см. ил. на с. 29 внизу). Внешний декор церкви небогат, однако тем более утонченной и возвышенной видится общая архитектурная концепция этого сооружения. В одних местах ярусы здания объединены, в других – разделены; благодаря различным типам взаимодействия окна и стены, а также вариациям в конструкции и внешнем виде опор каждый ярус обладает собственной, особой индивидуальностью. Капеллы с их ритмичным чередованием близко расположенных окон отчетливо задают мотив, характерный для всего здания: ряд маленьких окон проходит вдоль всего яруса галереи, ряд больших – вдоль центрального нефа. В результате высокий алтарь освещается как с боков, так и сверху, а просторный хор, охваченный тесно примыкающими друг к другу капеллами, свидетельствует о том, что богослужения здесь проводились с поистине величайшей торжественностью.

Сен-Жерме-де-Фли,
бывшая церковь бенедиктинского
аббатства,
вторая треть XII в.
Вид с юго-востока (вверху).
Хор (внизу)



Париж, бывшая церковь клюнийского монастыря Сен-Мартен-де-Шамп, завершение строительных работ – ранее середины XII в.
Хор (слева)
Деамбулаторий (справа)



Сен-Мартен-де-Шамп.
План первого этажа (вверху).
Вертикальный разрез хора (внизу)

Интерьер этой церкви в большей степени, чем внешний вид, позволяет понять, насколько повлияла на ее создателей архитектура соседней Нормандии. Зубчатые арки аркад, высокие колонны и нервюрные своды – все это заимствовано у нормандских зодчих. Однако ни в одной нормандской церкви того периода мы не найдем столь четкого контраста между резко выступающими вперед пучками колонн и разделяющими их глубокими стенными нишами, т. е. между опорными конструкциями и плоскостями стен. То и дело создается впечатление, что зодчий подчеркивает этот контраст не просто намеренно, но даже несколько игриво. Профили аркадных арок как часть стены почти теряются за колоннами, а наличие открытого коридора, идущего вдоль верхних окон центрального нефа, свидетельствует о том, что в этом месте стена сужается, превращаясь, по сути, в тонкую перегородку. Коридоры на этом ярусе встречаются и в нормандских церквях романского стиля, однако там они проходят внутри здания, за чрезвычайно толстой стеной, и никогда не бывают открытыми, наружными.

Намеренную игру контрастными формами можно заметить и во многих других деталях церкви Сен-Жерме-де-Фли: например, в аркадных арках апсиды, округлые профили которых оттеняются зубчатыми завесами, или в том же верхнем ряде окон центрального нефа, где круглые арки окон помещены в ниши со стрельчатыми арками. Таким образом, архитектура этой церкви в целом демонстрирует невиданную дотоле свободу в обращении с традиционным репертуаром форм. Более того, новаторский способ использования этого репертуара позволяет предположить, что зодчий сознательно дистанцировался от него, чтобы создать нечто совершенно необычное. Эта жажда новизны, эта готовность к эксперименту и стали характерными чертами раннего периода готической архитектуры.

Все упомянутые выше строения расположены к северу от Парижа. Но и архитектура самой столицы не оставалась глуха к новым идеям.

Это можно показать на примере хора клюнийской церкви Сен-Мартен-де-Шамп (см. ил.), строительство которой началось при приоре Гуго, занимавшем пост настоятеля с 1130 по 1142 год. С первого взгляда в плане этой церкви разобраться сложно: он несимметричен и лишен четкой геометрической структуры. Зодчий предпринял попытку объединить две различные традиционные формы хора: хор с диагонально расположенными капеллами, длина которых постепенно возрастает, и хор с деамбулаторием. В результате получилось здание с полукруглой апсидой, которую окружает деамбулаторий неправильной формы с рядом капелл. Эти капеллы, по крайней мере с южной стороны, выдвигаются на манер раздвижной подзорной трубы все дальше и дальше к востоку, при этом как бы частично накладываясь в плане друг на друга. Они расположены не вокруг общей центральной оси, как было принято, а выстроены одна за другой – параллельными линиями. Такая структура, образовавшаяся с южной стороны, должна была повториться и в северной части, но по какой-то причине северные капеллы предпочли расположить, как обычно, венцом, в результате чего симметрия здания нарушилась.

При взгляде на своды становится ясно, что хор этой церкви по проекту должен был иметь скорее продолговатую в плане, чем круглую форму. Нервюрные своды, всегда обозначающие особо важные части храма, присутствуют лишь на центральной оси хора, над центральной капеллой и над нишами между ними. Остальные области перекрыты крестовыми сводами или куполами. Центральная капелла заслуживает отдельного рассмотрения. Она больше всех остальных капелл, и внешние стены ее растянуты так, что образуют в плане трилистник. В интерьере эта капелла имеет куполообразную форму и перекрыта, как уже отмечалось, нервюрным сводом, хотя ребра этого свода выполняют не столько конструктивную, сколько декоративную функцию. Технические возможности, которые открыла перед архитекторами эта

Сен-Дени,
бывшая церковь бенедиктинского
аббатства.
Вестверк (построен ранее 1140 г.)

новая система перекрытий, здесь сознательно не использованы, ибо окна в данном случае располагаются не так, как в Сен-Жерме-де-Фли, где они прорезаны очень высоко и почти теряются в паузине нервюр. Здесь, напротив, окна размещены довольно низко и опоясывают центральную капеллу однообразной лентой световых отверстий, над которой возвышаются гигантские лопасти нервюрного свода. Окна играют важную роль в конструкции обеих церквей: и в Сен-Жерме, и в Сен-Мартен они отчетливо выделяются на фоне стен – так, что промежутки между окнами и верхние части опорных конструкций стен почти не заметны. В Сен-Мартен окна с глубоко профилированным обрамлением тянутся вдоль середины стены между ее основанием и сводом, словно ожерелье из драгоценных камней. Оформление этой церкви не отличается единообразием, однако богатство использованного здесь репертуара форм все же оттенено одним повторяющимся мотивом – окном. И снова, как и в Сен-Жерме-де-Фли, именно благодаря конструкции и декору хора зодчему удалось воплотить свое стремление к новаторству и достичь высочайшей тонкости архитектурного мастерства.

Церковь аббатства Сен-Пьер-де-Монмартр в Париже, заново отстроенная, по-видимому, после того, как этот монастырь в 1133 году стал бенедиктинским, и по сей день, несмотря на многочисленные последующие переделки, сохраняет следы очень модного в те времена противопоставления опорных столбов и тонких, почти сведенных к одному остову стен. Впрочем, архитектурное значение этой церкви не столь велико, как политическое. Дело в том, что Сен-Пьер – аббатство Святого Петра – стоит на «горе Мучеников» (Монмартре), где, согласно преданию, были казнены святой Дионисий (Дени) и его соратники. Поэтому церковь, построенная здесь, стала мемориалом святого Дионисия, т. е. одним из мест, игравших для средневекового сознания особую роль в истории Спасения. Аделаида, супруга короля Людовика VI, пожелала, чтобы ее похоронили на территории аббатства Сен-Пьер, и именно это решение повлекло за собой реформу монастыря и перестройку церкви. Выразив такое пожелание, Аделаида продолжила семейную традицию своего мужа: французских королей по обычаю погребали в месте последнего упокоения святого Дионисия – церкви аббатства Сен-Дени. Святой Дионисий был покровителем французской королевской династии Капетингов. И те нововведения, с которыми христианская церковь вынуждена была смириться в 1133 году на месте мученичества этого святого, вскоре произошли и в месте захоронения его останков.

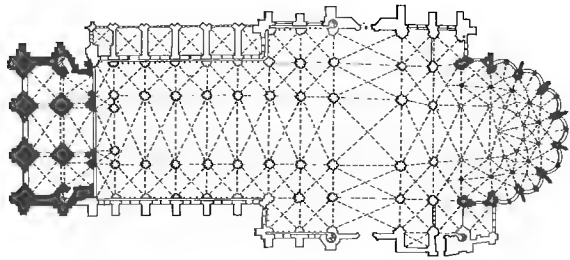
Новаторство в разнообразии: французская монархия, Сен-Дени и аббат Сугерий

В начале XII века французские короли по сравнению с другими монархами играли довольно скромную роль в политической жизни. Более того, их наследственные земли со всех сторон были окружены территориями, принадлежавшими более могущественным французским властителям. Однако от всех этих феодалов французские монархи отличались своими грандиозными амбициями: они претендовали на господство над всей Францией, ссылаясь на свою причастность к наследию императорской власти Карла Великого, который был коронован в Сен-Дени в 754 году как король франков. Здесь же позднее был погребен внук Карла Великого, император Карл Лысый. О том, насколько важным являлось поддержание традиции Каролингов, свидетельствует решение аббата Сугерия начать реконструкцию Сен-Дени с восстановления памятника Карлу Лысому. Здесь хоронили не только франкских королей и представителей династии Меровин-



гов, в Сен-Дени расположилась также гробница святого Дионисия (Дени), покровителя Франции. В Средние века этого легендарного первого епископа Парижа путали с Дионисием Ареопагитом, учеником апостола Павла, которому приписывались чрезвычайно важные в христианской традиции сочинения Псевдо-Дионисия (созданные, вероятно, в Сирии около 500 г. н.э.). В этих влиятельных трудах получила развитие теория небесных иерархий, согласно которой король являлся представителем Бога на земле. Для сторонников этой теории восстановление монархической власти было не самоцелью, а частью божественного плана Спасения, важное место в котором отводилось французским королям. О том, до какой степени тесно были связаны между собой французская монархия и священная традиция, свидетельствует тот факт, что во время освящения новой церкви Сугерия Людовик VII собственноручно перенес мощи святого Дионисия из старой крипты в место, отведенное для них на верхнем ярусе хора.

Таким образом, церковь аббатства Сен-Дени играла сложную и значительную роль в национальной политике французских монархов. В архитектуре этой церкви нашли отражение две идеологические стратегии, осуществлявшиеся в целях укрепления королевской власти в XII веке. Первая заключалась в возрождении старинных



Сен-Дени, бывшая
церковь бенедиктин-
ского аббатства.
План первого этажа

Сен-Дени, бывшая церковь бенедик-
тинского аббатства.
Деамбулаторий, 1140–1144 гг.

традиций, благодаря чему французские короли могли утвердиться в качестве прямых потомков законной королевской династии и зарекомендовать себя достойными этого наследия. Вторая стратегия состояла в пропаганде новых идей, направленной на искоренение памяти о событиях недавнего прошлого. Иными словами, новое (как в политике, так и в архитектуре) рассматривалось как средство оценить по достоинству и возродить старое. Готическая архитектура в том виде, в каком она зародилась в аббатстве Сен-Дени, была призвана выразить эту идею наглядно и осязаемо.

Сугерий не стал перестраивать всю церковь сразу. Сначала он взялся за обновление вестверка (см. ил. на с. 31). Хотя в XVIII–XIX веках эта часть здания сильно пострадала (северную башню пришлось снести после неудачной попытки реконструкции), в ее очертаниях до сих пор чувствуется дух того нового начинания, которое было предпринято в 30-х годах XII века. В плане вестверк имеет глубину в два пролета и ширину – в три пролета. Три новых портала облегчили прихожанам доступ в старую церковь, а вдобавок замаскировали несколько капелл, расположенных на верхних ярусах, внешние стены которых прежде слишком выступали за плоскость стены. Этот обновленный фасад, нартекс которого оснащен пучками толстых колонн и сводом нового типа с перекрещивающимися нервюрами, создает при взгляде снаружи отчетливое впечатление, что архитектурная конструкция его для человека тех времен обладала значимой символикой. Благодаря венчающим фасад зубчатым стенам, ритм и пластика которых подчеркиваются мощными контрфорсами, все здание выглядит словно триумфальные ворота или неприступный замок. В нем отразилось как светское могущество настоятеля Сен-Дени, так и торжество набирающей силу монархии. А богатый скульптурный декор порталов, бронзовые ворота, сохраненные по распоряжению Сугерия от старого здания, пояснительные надписи и постоянно повторяющийся на стене фасада мотив цифры три превращают этот вестверк в символическое преддверие Небесного Иерусалима.

Черты общего сходства с этим фасадом можно найти на старом фасаде церкви аббатства Сент-Этьен в Кане, места захоронения герцогов Нормандских и короля Англии Вильгельма Завоевателя, чьи потомки стали главными противниками французских монархов. Но церковь Сен-Дени превосходит это созданное в более раннем стиле строение как по своим архитектурным достоинствам, так и по впечатляющему символизму. Новый западный фасад Сугерия представлял собой не просто усовершенствованную нормандскую модель, это был возрожденный вестверк эпохи Каролингов, благодаря которому вновь получили признание старинные местные традиции.

Еще до завершения западного фасада, в 1140 году, Сугерий, по его собственному выражению, почувствовал, что его «влечет» начать работы по реставрации хора церкви. Завершены эти работы были в очень короткий срок – уже к 1144 году (см. ил. на с. 33). Новый хор несет не столь очевидную символическую нагрузку, как фасад, но архитектурные качества его несравненно выше. Если новая крипта и деамбулаторий, внутри которого сохранилась крипта старого здания, все еще выполнены в романском стиле и имеют довольно простые формы, то возвышающийся над ними новый хор отличался настолько тонкой филигранной работой, что в 1231 году верхний ярус его пришлось перестроить, чтобы он не обрушился. В деамбулатории с изящными колоннами, на которых покоятся массивные своды, плоскости стен почти неразличимы. По контрасту область, в которой расположены доходящие почти до пола окна, просторна и залита светом. Вместо принятого ранее простого обхода в новой церкви Сен-

Дени использован деамбулаторий с двойной аркадой, отделенный от боковых нефов элегантными монолитными колоннами, которые принимают на себя тяжесть нервюрных сводов с таким изяществом, словно те вовсе не имеют веса. Своды внешней аркады объединены со сводами капелл, в результате чего создается единое, нерасчлененное пространство.

Элементы, использованные при строительстве хора церкви Сен-Дени, – такие, как бургундская стрельчатая арка и нормандский нервюрный свод, – не новы. Но что поистине поражает своей новизной, так это их сочетание. Сугерий и работавший с ним неизвестный архитектор создали из этих элементов великолепный санктуарий, ставший достойным венцом всего поразительного по своей красоте строения. Хор обновленной церкви равно потрясал воображение и простого, необразованного прихожанина, и аббата, способного дать этому санктуарию утонченную аллегорическую интерпретацию. Тот факт, что для возведения нового хора (примыкавшего к старому центральному нефу, который был сохранен в неприкосновенности, ибо, согласно преданию, был освящен самим Христом) аббат Сугерий намеревался привезти из Рима античные колонны, позволяет нам увидеть истоки готической архитектуры – стиля, который, по общему мнению, является новаторским и неклассическим, – в новом свете, а именно как попытку возрождения старинных традиций. В то же время новый хор и фасад придавали историческому нефу современное звучание. В соответствии с политической стратегией старое и новое укрепляли и поддерживали друг друга и, по словам самого аббата, «будучи сведены воедино, образовали целое, по величию превосходящее свои части».

Разрабатывая планы реконструкции Сен-Дени, аббат Сугерий, несомненно, опирался на классические теории риторики, в которых нашел как теоретическое обоснование для этих планов, так и практическое руководство к их воплощению. В частности, благодаря сочетанию различных по характеру конструктивных частей здание церкви приобретало одно из классических ораторских достоинств – *variatio* (разнообразие). Не исключено, что крипта и расположенный над ней хор выполнены в разных стилях под влиянием теории о том, что различным сюжетам речи оратора должны соответствовать различные стили. А такое риторическое понятие, как *aemulatio* (подражание), понималось как задача создать нечто новое по высокоцитируемому старому образцу (в данном случае таким образом послужил старый центральный неф Сен-Дени с украшающими его колоннами); качество нового творения при этом оценивалось на основе достоинств старого.

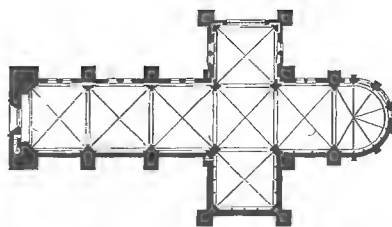
Готическая архитектура церкви Сен-Дени представляла собой не просто усовершенствованный образец романского стиля. Скорее, это был плод смелой попытки развить новое направление в архитектуре на основе критического изучения прошлого. Несомненно, предпосылкой для возникновения этого нового стиля явились архитектурные новшества 30-х годов XII века. Однако именно в аббатстве Сен-Дени, которое играло особую роль в судьбе французских королей и во главе которого стоял образованный, умный и энергичный аббат Сугерий, все эти предпосылки наконец обрели почву, необходимую для решающего шага к зарождению готического стиля.

Архитектура французских провинций

Разумеется, практика сочетания старого с новым в архитектуре возникла задолго до Сугерия. Подобно настоятелю Сен-Дени, зодчие эпохи Каролингов и Оттонов вносили в свои строения элементы



Собор Сен-Морис в Анже на р. Луара (провинция Мен).
Центральный неф (внизу), середина XII в.
План первого этажа (вверху)



Собор Сен-Жюльен в Ле-Мане на р. Сарта.
Стена центрального нефа (конец XI в.) и свод ок. 1137–1158 гг.



Анже в середине XII века начались первые в этой области Франции эксперименты с нервюрными сводами – формой, до тех пор неизвестной местным зодчим. И вовсе не случайно, что происходило это на фоне политического объединения Тулузы на юге Франции с Нормандией на побережье Ла-Манша, достигнутого в 1152 году благодаря браку Алиеноры Аквитанской с графом Анжуйским Генрихом Плантагенетом.

В Анже, как и в Сен-Дени, архитектурные новшества смело соседствовали с традиционными формами. В других образцах провинциальной архитектуры старое и новое, напротив, сливались между собой настолько тесно, что формально отделить их друг от друга было невозможно. А создатели собора Сен-Жюльен в Ле-Мане, также расположенном на землях Плантагенетов, пошли третьим путем. Они предприняли попытку интегрировать традиционные элементы в новую конструкцию так, чтобы те оставались очевидными, но не слишком бросались в глаза (см. ил. на с. 35).

Первоначально стоявшая на месте этого собора церковь с плоской крышей, построенная в конце XI века, несколько раз разрушалась из-за пожаров. Когда в 1137 году случился очередной пожар, было решено перекрыть центральный неф каменными сводами. В ходе этих работ приобрел новую форму весь верхний ряд окон центрального нефа, но старая аркада под ними осталась почти нетронутой, так как неслала на себе вес сводов, изначально перекрывавших боковые нефы. При этом единообразие аркады нарушили новые пилястры, которые были установлены для поддержки свода центрального нефа: этими массивными пилястрами пришлось снабдить каждую вторую главную колонну аркады. Остальные колонны также обновили, но в целом их прежняя форма сохранилась. И теперь над новыми стрельчатыми арками из-за новых колонн проступают по-прежнему хорошо различимые старые круглые арки. Контраст между старыми и новыми элементами подчеркнут легким различием в окраске камня.

Однако возведение каменного свода, способного противостоять огню, само по себе еще не объясняет, почему в соборе Сен-Жюльен были проведены все эти дополнительные дорогостоящие работы. Полностью уничтожить старые элементы центрального нефа наверняка было бы дешевле и проще, чем идти на технические ухищрения ради сохранения аркады посредством замены колонн. Это подводит нас к предположению, что строители на самом деле вовсе не желали уничтожить свидетельства реставрационных работ, а, напротив, едва ли не стремились к тому, чтобы в наглядной и доступной форме запечатлеть историю этого здания. Найденное ими решение этой задачи весьма разумно и эстетически убедительно. Если, стоя в боковом нефу лицом к хору, посмотреть на своды центрального нефа, то взору предстанет гораздо более современный для той эпохи собор, чем кажется при взгляде на аркаду из центрального нефа. Похожая на гигантский балдахин система нервюрных сводов, с идеальной точностью опирающаяся на новые колонны, – это истинное воплощение архитектурной роскоши. Столь же великолепны и трифорий с глухими арками, и глубоко посаженные окна центрального нефа, обрамленные многочисленными колоннами. Удивительная щедрость, с которой выделялись средства на реконструкцию этого здания, может объясняться тем, что для графов из рода Плантагенетов собор в Ле-Мане должен был стать таким же династическим памятником, как для французских королей – аббатство Сен-Дени. В числе самых влиятельных лиц, заинтересованных в реконструкции собора Сен-Жюльен, был король Англии Генрих II, которого крестили именно здесь в 1133 году. Его родители – наследница английского

классической архитектуры. Кроме того, в некоторых образцах храмового зодчества, возникших почти одновременно с новыми элементами церкви Сен-Дени, также встречаются нормандские нервюрные своды. Например, они появились в соборе Сен-Морис в Анже (см. ил.) в результате реконструкции, проведенной в 1149–1153 годах под руководством епископа Мормана де Дуэ. Внутренние стены собора сохранились в неприкосновенности, но стали почти не видны из-за украсивших интерьер глухих декоративных аркад со стрельчатыми арками и огромными колоннами. Своды опираются на массивные поперечные арки и диагональные нервюры, поднимающиеся так высоко, что замковый камень оказывается не на одной высоте с шельгами поперечных и декоративных арок, как это было принято, а значительно выше. Таким образом, однефная церковь, перекрытая рядами куполов, – церковь старого типа, широко распространенная на юго-западе Франции, – уступила место конструкции с нервюрными сводами и пролетами в нормандском стиле. Можно возразить, что одно это еще не делает собор в Анже истинно готическим строением, тем более что базовая структура его осталась традиционной. Но вопрос о том, к какому стилистическому направлению принадлежал этот собор, не столь важен по сравнению с тем фактом, что именно в



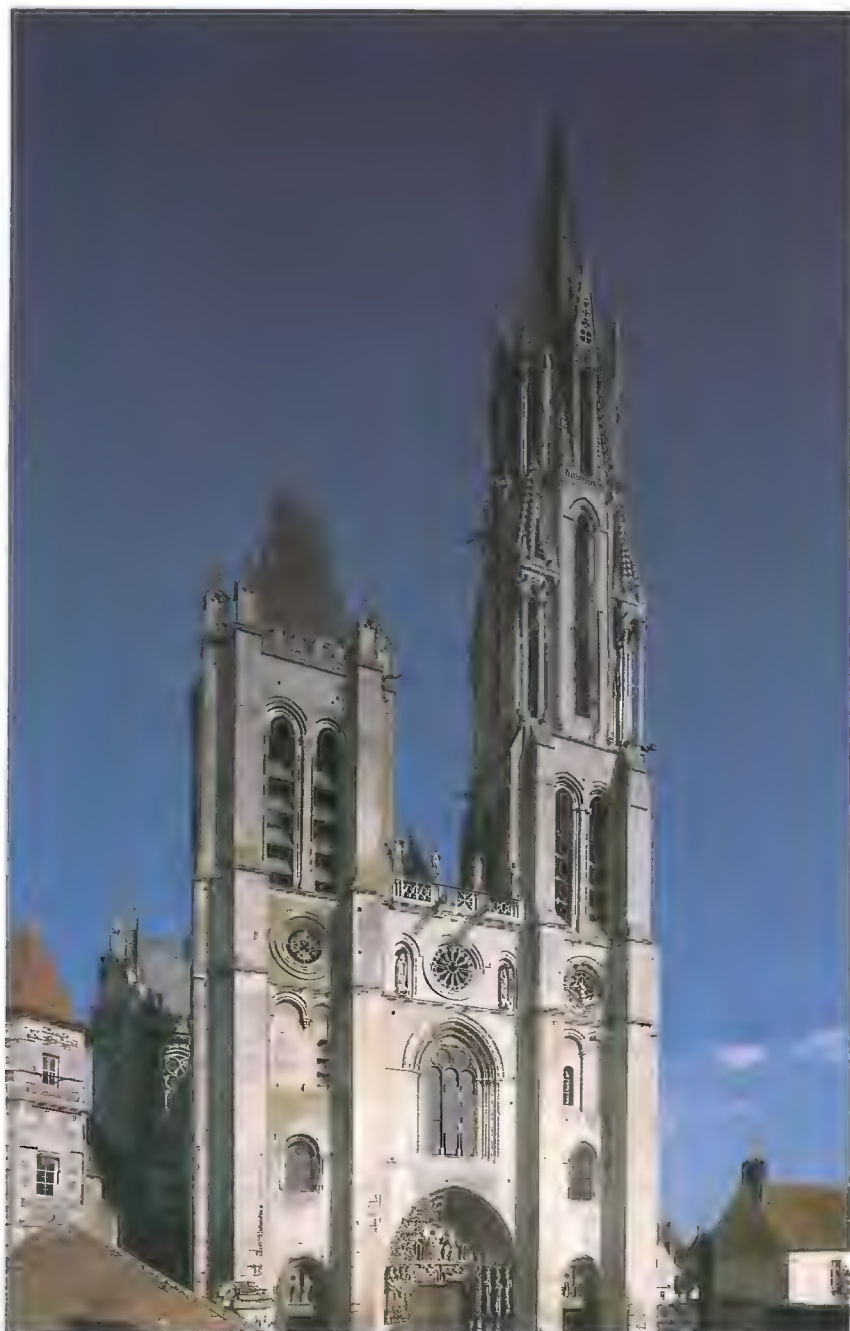
трона Матильда и граф Анжуйский Джеффри Плантагенет, основатель королевской династии Плантагенетов, – в 1128 году обвенчались в соборе Сен-Жюльен, и здесь же, в 1151 году, Джеффри был погребен. В 1152 году, как нам уже известно, Генрих женился на Алиеноре Аквитанской (которая успела к тому времени побывать замужем за французским королем Людовиком VII, но развелась с ним), благодаря чему Плантагенеты стали самыми крупными землевладельцами во Франции. Спустя два года, в 1154 году, Генрих наконец взойшел на английский престол. Все это время в соборе Ле-Мана продолжались строительные работы (завершились они только в 1158 году).

Таким образом, собор в Ле-Мане, как и церковь в Сен-Дени, наглядно демонстрирует тот факт, что архитектурные следы прошлого могут иметь высокую эстетическую ценность и что возрождение прошлого может открывать новые перспективы для будущего. При сравнении этих двух зданий, однако, становится ясно, почему именно церковь в Сен-Дени оказалась более привлекательной и влиятельной. Во-первых, дополнить старые элементы здания новыми, как в Сен-Дени, в принципе было легче, чем провести сложные реставра-

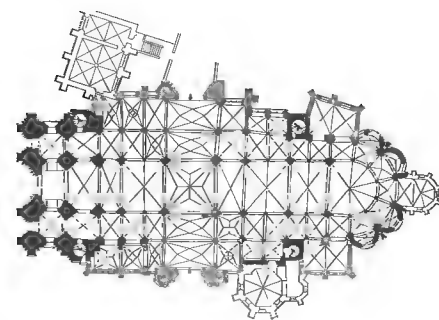
ционные работы, как в Ле-Мане. Но главное то, что стены хора Сен-Дени были не столь массивными, как чрезвычайно толстые стены ле-манского хора. А это означало, что аббату Сугерию и его архитектору оказалось проще использовать колонны старого центрального нефа в качестве общего художественного мотива для всего здания. Иными словами, характер нового хора Сен-Дени определялся исключительно самыми изящными конструктивными элементами – колоннами, нервюрами и т. п. А при реставрации собора в Ле-Мане «точкой отсчета», напротив, служили массивные романские стены, из-за чего все здание оказалось более массивным и тяжелым.

Влияние Сен-Дени

В начале 50-х годов XII века, вскоре после создания нового хора в Сен-Дени, началось строительство небольшого собора Нотр-Дам в Санлисе, также к северу от Парижа (см. ил. на с. 36). Стиль его несет на себе отчетливые следы влияния тех новшеств, которые были использованы в Сен-Дени. И хотя интерьер этого собора, несколько раз перестраивавшегося после пожаров, в конце концов приобрел черты, характерные



Бывший собор Нотр-Дам
в Санлисе,
ок. 1151–1191 гг.
Справа: План первого
этажа



для поздней готики, все же в первозданном виде сохранились обход и хор с монолитными колоннами и венцом капелл. На плане явственно видны признаки нового стиля, начавшего формироваться под воздействием церкви Сен-Дени, хотя капеллы здесь отделены от сводов деамбулатория. Несмотря на то что собор в Санлисе возводился не по частям, а в один этап, его создатели не пожелали сделать фасад более современным в соответствии со стилем хора. Они предпочли просто скопировать западный фасад церкви Сен-Дени. В результате восточная часть собора в Санлисе также имеет два пролета в глубину – как если бы его нужно было соединить с центральным нефом более старой конструкции. Иными словами, собор в Санлисе, будучи совершенно новым сооружением, тем не менее механически повторяет некоторые приемы совмещения различных стилей, использованные в Сен-Дени, где это оправдывалось историческими изменениями в проекте здания.

Приблизительно в то же время бенедиктинцы из аббатства Сен-Жермен-де-Пре в Париже приступили к реконструкции своей церкви. Они сохранили центральный неф XI века, а также старую западную башню, которую, впрочем, украсили более современным скульптурным порталом. Здесь, как и в Сен-Дени, полностью перестроен только хор, капеллы которого стали располагаться венцом (см. ил. на с. 37 слева и вверху справа); в 1163 году этот хор был

освящен папой Александром III. Внутри апсиды и в остальном пространстве хора вместо обычных изящных монолитных колонн были установлены более мощные опорные столбы с высокими капителями. Обладавшие классическими пропорциями, эти колонны выполняли не только прикладные, но и эстетические функции. Благодаря им удалось сгладить неприятное противоречие между прямыми боковыми стенами и округлой апсидой хора. Кроме того, полученное стилистическое единство хора было подкреплено единообразными пучками высоких пилястров, протянувшихся вдоль колонн до самого свода. Эта цельность композиции отвлекала посетителей церкви от того факта, что внешние пилястры апсиды и боковых стен хора поддерживали различные по форме арки и нервюры, зритель замечал только гармонию и структурную логику хора, которые в то же время эффектно контрастировали с крышей нефа – все еще плоской.

По вертикальному разрезу интерьера Сен-Жермен-де-Пре хор делится на три яруса: в отличие от двухъярусного центрального нефа он снабжен дополнительным этажом – трифорием. Арки трифория были освящены в XIII веке, когда верхние окна центрального нефа удлинени, чтобы улучшить освещенность интерьера. Следы этой реконструкции до сих пор заметны с наружной стороны здания: крыша над боковым нефом стала более плоской по сравнению с первоначальной, из-за чего старые, короткие колонны, обрамляющие окна, обрываются примерно на середине стены. Аркбутаны же остались нетронутыми, благодаря чему церковь Сен-Жермен-де-Пре ныне является обладательницей самых старинных готических аркбутов, сохранившихся до наших дней.

Интерьер здания также свидетельствует о том, насколько мастерски умел зодчий подчеркнуть относительное значение различных элементов церкви. Если стены бокового нефа в основном гладкие и оснащены лишь окнами в круглых арках, то окна капелл и верхнего яруса центрального нефа обрамлены стрельчатыми арками, которые в центральном нефу выглядят еще рельефнее благодаря пилястрам и декоративным архивольтам. Кроме того, заметна градация в масштабах различных частей здания. Таким образом, не только в Сен-Дени, но и в Париже зодчие могли принимать в расчет риторическую теорию соответствия между сюжетом речи и стилем. И вообще, понять архитектуру церкви Сен-Жермен-де-Пре невозможно, если не воспринять ее как еще одно отражение архитектуры церкви Сен-Дени. Ведь и здесь тот факт, что реконструкции подверглись лишь отдельные части здания, едва ли можно объяснить простой экономией средств, его следует рассматривать как элемент тщательно продуманного плана. В то время монастырь Сен-Жермен-де-Пре соперничал с Сен-Дени, также пытаясь вернуть себе роль традиционного места погребения королей; именно поэтому были обновлены мемориал и надгробия похороненных здесь королей из династии Меровингов.

Традиции и новаторство в храмовой архитектуре Реймса

В церквях Реймса, тесно связанных с французской монархией, также происходило характерное слияние старого и нового. Отличный пример этого процесса – собор в Реймсе, где совершались коронации и помазания королей Франции. Здесь, как и в Сен-Дени, к старому центральному нефу пристроили фасад и хор в новом стиле. К сожалению, до наших дней они не сохранились, так как еще в XIII веке на месте этого собора было возведено совершенно новое здание.

Церковь же аббатства Сен-Реми в Реймсе, напротив, несмотря на серьезные повреждения во время Первой мировой войны, до сих пор остается одним из самых впечатляющих образцов типичной для XII века

Бывшая церковь бенедиктинского аббатства Сен-Жермен-де-Пре в Париже. Хор (освящен в 1163 г.)



Справа внизу:
Бывшая церковь бенедиктинского аббатства Сен-Реми в Реймсе.
Хор, начало строительных работ – при Пьере де Селле, настоятеле аббатства в 1161–1182 гг.



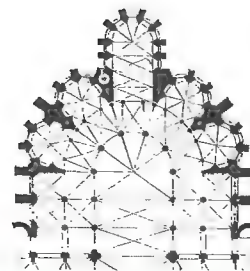
комбинации архитектурных стилей различных эпох. Именно в этой церкви монахи хранили священный елей, якобы доставленный на землю ангелами, который использовался для помазания французских монархов. Кроме того, здесь находилась гробница святого Ремигия (Реми), употребившего этот «ангельский» елей при крещении Хлодвиг I – короля, который благодаря миропомазанию стал основателем французского королевства. Ремигий сыграл не менее важную роль в развитии французской монархии, чем Дионисий.

Работы по реконструкции монастырской церкви начались во второй половине 60-х годов XII века с обновления западного фасада (см. ил. на с. 38 справа внизу). Верхняя часть фасада до наших дней в своем прежнем виде не сохранилась, однако нижние два этажа позволяют составить представление о том, как выглядел этот новый фасад, возведенный между двумя старыми боковыми башнями. Продвигаясь от этих внешних башен в глубь здания, мы обнаруживаем, что богатство декоративных мотивов постепенно возрастает, рельефы становятся все глубже и выразительнее, а свет, проникающий через окна, – все ярче. Главный портал обрамлен двумя классическими колоннами, которые увенчаны более тонкими служебными колонками. Этот мотив многократно повторяется и в интерьере церкви. Кроме того, вплотную к старым опорам центрального нефа XI века уста-

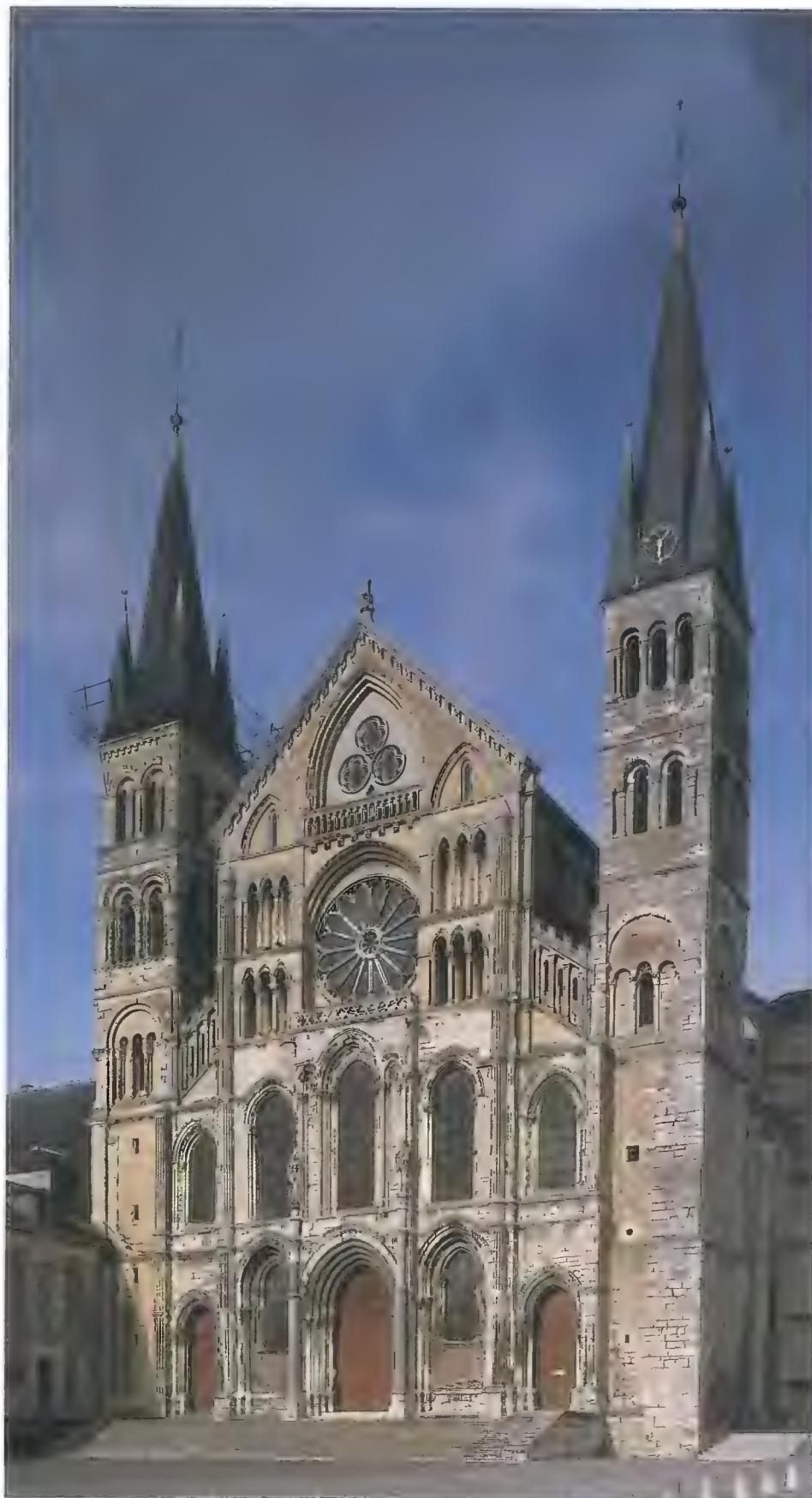
новили монолитные колонны, в результате чего новый готический свод теперь опирается на пучки тонких пилястров. Как и в ле-манском соборе, создается впечатление, будто новая церковь построена внутри гораздо более древнего здания. В полностью обновленном хоре снова появляются мотивы центрального нефа; особенно это заметно в широких аркадах и в высоких пролетах галереи, каждый из которых разделен на две арки. Как и в церкви Сен-Жермен-де-Пре, все пространство хора окружено цепью мощных опорных столбов. На капителях этих опор высятся пучки более тонких круглых служебных колонок, элегантно соединенных с арками галереи. Трифорий зрительно связан с верхними окнами центрального нефа благодаря общему мотиву – тонким, изящным средникам, превращающим верхний ярус нефа в легкое филигранное кружево. И даже количество арок подчинено принципу возрастания эффектности интерьера при движении снизу вверх: в каждом пролете аркад – по одной арке, в каждом пролете галереи хора – по две арки, а в каждом пролете трифория и верхнего яруса центрального нефа – по три.

В качестве одного из самых оригинальных достижений архитектора этой церкви следует отметить необычность связи между деамбулаторием и капеллами хора (см. ил. на с. 38 слева вверху). В отличие от церкви Сен-Дени, где капеллы и обход объединены под общим

Бывшая церковь бенедиктинского аббатства Сен-Реми в Реймсе.
 Слева сверху: Деамбулаторий и капеллы хора, начало строительных работ — при Пьере де Селле (настоятель аббатства в 1161–1182 гг.).
 Слева внизу: Центральный неф, XI в., реконструирован и перекрыт сводами во второй половине XII в.



План хора (слева).
 Фасад, первая половина XI в.
 и вторая половина XII в.
 (внизу)



Бывшая коллегиальная церковь Нотр-Дам-ан-Во в Шалон-сюр-Марн (вверху). Хор, конец XII в. (внизу)

сводом, в реймской церкви капеллы, расположенные по кругу, лишь слегка касаются деамбулатория, не сливаясь с ним. Вдоль линии соприкосновения этих двух пространственных ячеек поднимаются изящные монолитные колонны (уже знакомый нам мотив), которые поддерживают отделенные друг от друга своды капелл и обхода. С других сторон своды капелл опираются на еще более тонкие монолитные пилястры, выступающие из стены. В результате создается впечатление, что эти своды независимы от других элементов интерьера и перекрывают капеллы отдельными балдахинами.

Снаружи хор церкви Сен-Реми (см. ил. на с. 37 справа внизу) затмевает изысканной красотой всех своих предшественников. Здесь мы сразу же замечаем знакомое нам по интерьеру церкви возрастание богатства декоративных мотивов снизу вверх. Бросается в глаза и то, что все это монументальное сооружение состоит, в сущности, из одних окон, разделенных между собой лишь тончайшими участками стены. Стены опираются на тонкие, но прочные аркбутаны и контрфорсы, которые, не загромождая окон, высятся горделивым памятником искусству зодчего, обладавшего поистине изощренным чувством равновесия.

Хор коллегиальной церкви Нотр-Дам-ан-Во в Шалон-сюр-Марн (см. ил. справа), примерно в 40 км к юго-востоку от Реймса, демонстрирует примечательное сходство с хором церкви Сен-Реми – особенно в вертикальном разрезе интерьера и в расположении капелл. Точное хронологическое соотношение между этими двумя зданиями не установлено, однако не исключено, что церковь Сен-Реми послужила образцом для Нотр-Дам-ан-Во. Не вызывает сомнений, что сочетание различных архитектурных стилей, столь удачно примененное в Сен-Реми, обладало большой привлекательностью для строителей менее масштабной коллегиальной церкви, так как строительные работы в Шалон-сюр-Марн продолжались на протяжении всего XII века и планы архитекторов постоянно менялись. Учитывая это, успешно завершить строительство Нотр-Дам-ан-Во можно было, лишь заимствовав смелые принципы зодчего реймской церкви, превратившего стилистический разнобой в новый тип эстетической упорядоченности. Кроме того, каноникам Нотр-Дам-ан-Во только недавно удалось выбраться из нужды, и теперь они стремились утвердить свой престиж. Поэтому идея запечатлеть славную историю этой церкви в форме сочетания старого стиля с новым оказалась чрезвычайно своевременной.

Таким образом, Нотр-Дам-ан-Во можно рассматривать как образец подражания тем церквям, в которых совмещение различных архитектурных стилей служило задаче возрождения великого прошлого. Но помимо того, эта маленькая коллегиальная церковь поставила точку в развитии раннеготического типа храмовой архитектуры – стилистически разнородного направления, в котором новое возникало на основе критической переоценки старого. Разумеется, «составные» церкви такого типа возводились и позже, однако на протяжении всей второй половины XII века архитекторы все отчетливее тяготели к созданию более однородных по стилистике храмов.

Готический собор

Зарождение новой формы

В XII веке собор в Сансе (к юго-востоку от Парижа) был резиденцией архиепископа, который носил титул «примас Галлии» и которому подчинялся даже епископ Парижа. Построенный приблизительно в то же время, что и церковь в Сен-Дени, санский собор тем не



менее отличается гораздо большей простотой форм: первоначально он даже не имел трансепта, а в центре его деамбулатория размещалась одна-единственная прямоугольная капелла. Трехъярусный в вертикальном разрезе интерьер этого здания (см. ил. на с. 40 слева) напоминает собор в Ле-Мане, однако стены здесь значительно тоньше. Это очевидно при взгляде на капители двойных колонн, разделяющих огромные пролеты под шестилопастными сводами. Каждая пара главных колонн перекрыта общим широким абаксом, силь-

Собор Сент-Этьен в Сансе, начало
строительных работ – 1140 г.
Центральный неф и хор



Собор Нотр-Дам в Нуайоне.
Хор



но выступающим к средней линии нефа и словно висящим в воздухе без всякой опоры; в результате кажется, будто стены центрального нефа покоятся не на колоннах, а на пустом пространстве между ними. Создается впечатление, что архитектор, не лишенный чувства юмора, намеренно стремился показать, насколько легки и тонки эти стены. Над двойными главными колоннами прямо к сводам поднимаются пучки более тонких служебных колонок, не соприкасающихся со стенами. Благодаря этому главные колонны становятся мощнее и без труда принимают на себя вес сводов. Первоначально ребра этих сводов опускались гораздо ниже, так как расположенные под ними окна были меньше, чем теперь. А это означает, что когда-то своды, должно быть, напоминали огромные балдахины, подвешенные на шестах. Санскому собору недостает изящества, присущего гораздо более миниатюрной церкви Сен-Дени, однако по сравнению с грандиозной архитектурой собора в Ле-Мане он все же выглядит весьма элегантно.

Хор старого собора в Нуайоне был перестроен после пожара 1131 года, причинившего зданию серьезный ущерб. Точно установить, произошло это раньше или позже, чем возвели собор в Сансе, невозможно. Не исключено даже, что внешние стены венца капелл

нуайонского собора были сооружены еще до появления нового хора в церкви Сен-Дени, иными словами, до того, как изменения в архитектурном плане повлекли за собой зарождение множества новых форм. Впрочем, можно предположить, что реконструкция внутренней части хора была проведена в связи с состоявшимся в 1157 году переносом святых реликвий, так как хор этот обладает некоторыми чертами сходства с хором парижской церкви Сен-Жермен-де-Пре, освященным в 1163 году. В интерьере собор разделен на четыре яруса (см. ил. на с. 41 слева); такая конструкция встречается и в более ранних храмах, прежде всего – в соборе города Турне, издавна поддерживавшего тесные связи с Нуайоном. Апсида окружена цепью тонких монолитных колонн – как в Санлисе и в Сен-Дени. Арки аркады настолько гладкие, что кажется, будто они прорезаны прямо в стене; арки галереи, напротив, богато профилированы. Что касается декора здания в целом и конструкции опор в частности, то важнейшую роль здесь играют валики пилястров. Ни в одном храме эта деталь до сих пор не выполняла столь значимых функций. Самый нижний валик делит приблизительно пополам секцию пилястра между капителью главной колонны, на которую опирается пилястр, и пояском стены, отделяющим первый ярус от второго. Следующий валик находится точно

Собор Нотр-Дам в Нуайоне.
Хор. Начало строительных работ –
середина XII в.



Собор Нотр-Дам в Нуайоне.
Южный трансепт.



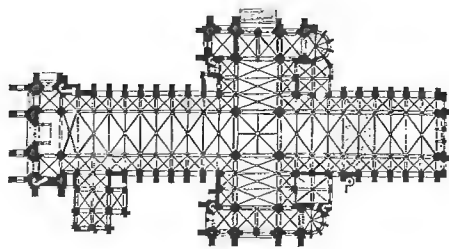
на одной высоте с пояском. Остальные валики располагаются вдоль ствола пилястра вне зависимости от других архитектурных элементов, благодаря чему создается впечатление, будто пилястр не соприкасается со стенами.

Эта тенденция к отделению вертикальных опор от стены, только намеченная в хоре, значительно полнее развита в трансептах (см. ил. справа). Здесь поверхность стены членится на несколько слоев. К ней примыкают простые пилястры с четкой ритмической организацией капителей и валиков; в направлении снизу вверх этот ритм помогает создать впечатление, что пилястр все дальше отходит от стены. Кроме того, капители, поддерживающие свод, расположены так низко, что кажется, будто стрельчатые окна верхнего яруса прорезаны прямо в сводах. Изящество и тонкость, отличающие эти «слоистые» стены трансепта, присущи и стенам центрального нефа, хотя самые эффектные декоративные приемы все же использованы в более важных с литургической точки зрения восточных частях собора. Однако, несмотря на гармоничное распределение отдельных архитектурных элементов, собор в Нуайоне не производит впечатления единого, завершенного целого, так как в его интерьере отчетливо видны следы различных изменений, вносившихся в строительные планы с течением времени.

Единство и цельность, близкие к идеалу, появляются только в соборе города Лан, создатель которого позаимствовал множество архитектурных форм из Нуайонского собора. Строительство собора в Лане началось в 1160 году, и важнейшие части здания были завершены вскоре после 1200 года. Этот собор – один из крупных центров паломничества – первоначально представлял собой базилику с галерей, деамбулаторием и длинным трансептом. Западный фасад и фасады трансептов предполагалось украсить двойными башнями, однако исполнить это намерение удалось лишь в отношении главного, западного фасада; кроме того, была возведена башня над средокрестием. Благодаря этому четкий силуэт здания стал виден издалека, тем более что собор Нотр-Дам в Лане возвышается на холме над широкой равниной.

Внутри собора вдоль четырехъярусных стен центрального нефа были установлены пучки пилястров чередующимися группами по пять и по три опоры (см. ил. на с. 42); каждый пучок пилястров упирается в ребро шестилопастного свода. В отличие от опор центрального нефа в Нуайоне эти пилястры пересекаются с поясками, разделяющими ярусы, через равные интервалы, членясь тем самым на единообразные секции-«модули». Две нижние секции заключены

Собор Нотр-Дам в Лане.
Внизу: Центральный неф и хор,
начало строительных работ – ок.
1160 г., работы по реконструк-
ции хора завершены ок. 1220 г.
Справа: План первого этажа



Справа: Собор Нотр-Дам в Лане.
Западный фасад, начало строитель-
ных работ – ранее 1200 г.

между капиталью главной колонны и пояском, отделяющим аркаду от галерей; следующие три – между основаниями галереи и трифорием; наконец, верхняя секция пилястра в точности вписывается в границы трифория. Пилястры на двух парах опорных столбов к западу от средокрестия опускаются до самого пола, благодаря чему эта часть строения полностью подчинена ритму пилястровых «модулей». Изобилию этих монолитных пилястров соответствует изобилие маленьких колонок в галерее, трифории и обрамлении верхних окон центрального нефа; кроме того, пилястры удачно гармонируют с нервюрами сводов. В результате декор интерьера достаточно богат, но не чрезмерно пышен. Не превращаясь в хаотичное нагромождение украшений, он обеспечивает четкую и ритмичную организацию архитектурного пространства, идеально вписываясь в общую структуру здания.

В отличие от церквей Сен-Дени в Париже и Сен-Реми в Реймсе собор в Лане обретает величественное достоинство не с помощью контрастного противопоставления различных частей здания, а благодаря тому, что представляет собой единое согласованное целое – как в своей конструкции, так и в декоре. Создатели собора остались верны этому принципу и после 1200 года, когда старый, короткий хор, построенный около 40 лет назад, был снесен и на его месте начали возводить новый, гораздо более длинный и просторный (в таком

виде он сохранился и по сей день). Стиль нового хора в точности соответствует стилю более ранних частей здания. Иными словами, строители собора вернулись к архитектурному стилю сорокалетней давности, невзирая на то что за это время развитие архитектуры успело принять совершенно иной курс. О причинах, по которым было решено снести старый хор и построить новый, мы можем только догадываться. Быть может, члены капитулы богатого и влиятельного собора сочли старый хор слишком тесным и невзрачным? Или их беспокоило, что паломники, поднявшись на галерею, могли обойти кругом все здание, нарушая святую алтарной части? Такая гипотеза подтверждается тем, что новый хор заблокировал участок галереи, проходивший вдоль восточной стены.

Не исключено также, что реконструкция была предпринята по сугубо эстетическим соображениям: ведь в результате хор по длине приблизительно сравнялся с центральным нефом, и эти две части здания стали располагаться симметрично относительно средокрестия. Вдобавок над тремя стрельчатыми окнами нового хора появилось большое окно-роза – точная копия находящегося строго напротив окна-розы на западном фасаде. А поскольку на обоих фасадах трансепта окна-розы красовались еще до начала реконструкции, это означало, что теперь на все четыре стороны от средокрестия расположилось по огромному круглому световому отверстию. Иными словами, изменения, произошедшие с хором, способствовали созданию гораздо более цельного и единообразного интерьера здания.

Западный фасад собора в Лане (см. ил. на с. 43), возведенный в последние годы XII века, – весьма значительное достижение готической архитектуры. Здесь структура двухбашенного фасада старого типа была последовательно подкреплена в интерьере здания, благодаря чему фасад впервые естественно вписался в общую композицию здания, а не остался стоять перед ним независимым архитектурным блоком. При этом сам фасад демонстрирует присущее зодчему великолепное чувство ритма и пространственной формы: порталы резко выдаются вперед, напоминая триумфальные арки, а окна над порталами, обрамляющие великолепное окно-розу, напротив, уходят далеко в глубь стены. Более того, башни служат логическим продолжением нижних частей фасада, а не просто надстроены над ними, как в Сен-Дени. Архитектор, проектировавший западный фасад собора, добился этого эффекта тем, что чрезвычайно искусно замаскировал передние контрфорсы: с первого взгляда трудно даже заметить, что они начинаются от порталов и поднимаются к башням между окнами. Таким образом, собор производит совершенно иное впечатление, нежели собор в Санлисе, где контрфорсы, поднимающиеся от основания здания к башням, доминируют в структуре фасада. Современники так высоко ценили западный фасад собора в Лане, что возникло множество его имитаций. Уже в начале 20-х годов XIII века средневековый художник и зодчий Виллар д'Оннекур включил его изображение в свой знаменитый альбом, заявив, что не видел башен прекраснее, чем на этом фасаде.

К числу уже рассмотренных зданий с четырехъярусным вертикальным разрезом (церковь Сен-Реми в Реймсе и соборы в Нуайоне и Лане) можно теперь добавить в качестве их «младшего собрата» собор в Суассоне (см. ил. на с. 44), четырехъярусный южный трансепт которого был возведен вскоре после того, как в 1177 году капитулу собора был дарован участок земли под строительство. Филигранная работа здесь достигла вершины мастерства, ибо вместо обычной аркады первого яруса, содержащей по одной арке на пролет, и галереи второго яруса,







каждый пролет которой разделен на две арки, в Суасоне в каждом интервале между двумя опорными столбами на первом и втором ярусах помещено по три чрезвычайно изящных арки. В результате плоскости стен между арками почти сведены на нет и кажется, будто все здание состоит из одних лишь пилястров и арочных проемов. Это впечатление усиливается тем, что в каждом пролете трифория количество арок возросло до шести, а в каждом пролете центрального нефа содержится по три окна, как в церкви Сен-Реми. Здесь зодчий обошелся без членения пилястров валиками на секции (которое мы наблюдали в ланском соборе), так как главная идея этого хрупкого, элегантного сооружения – не ритмически организованная система декора, а выразительность перетекающих друг в друга пространственных ячеек. Кроме того, изобилие окон во внешних стенах, доведенное здесь до предела, помогает разомкнуть интерьер здания и расширить его границы вовне.

Собор в Суасоне – одно из высочайших достижений раннеготической архитектуры, однако было бы ошибкой считать это здание результатом сознательного развития определенного стилистического направления. Другие строения, возведенные в ту же эпоху, отражают тенденции, по духу совершенно противоположные той, что воплотилась в суасонском соборе. Образцовый пример одной из таких тенденций – собор Нотр-Дам в Париже (Нотр-Дам-де-Пари). После

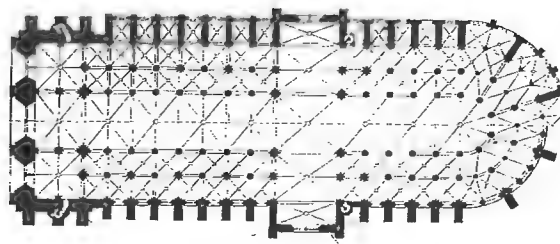
длительного планирования, в ходе которого, возможно, перестраивались некоторые части старого собора, наконец состоялась официальная церемония, на которой папа Александр III заложил первый камень в основание совершенно нового здания – здания, которое в определенном смысле можно считать прототипом готического собора как такового. Это не означает, что Нотр-Дам-де-Пари был первым собором, построенным в готическом стиле (соборы в Сансе и Санлисе появились раньше); но именно здесь впервые была предпринята попытка сконструировать монументальное здание, которое явилось бы характерным образцом нового стиля, но в то же время обладало бы неповторимой индивидуальностью. При размерах 130 м в длину на 35 м в высоту (не считая сводов) Нотр-Дам-де-Пари далеко превосходит по масштабам большинство других готических соборов. Неудивительно, что для реализации этого проекта пришлось изменить планы застройки целого района! Но поскольку речь шла о столичном соборе, расположенном поблизости от резиденции быстро набиравших силу королей, все это не воспринималось как излишества.

Парижский Нотр-Дам – это базилика с галереями и двойными боковыми нефами. Прежде такая конструкция использовалась очень редко – лишь в самых важных образцах храмовой архитектуры, таких, как церковь аббатства Клуни и собор Святого Петра в Риме. Уже одного этого достаточно, чтобы поставить Нотр-Дам в привилегированное положение, особенно учитывая то, что и позже готические соборы с двойными боковыми нефами строились лишь в исключительных случаях. Разделенные пополам продольными рядами гигантских колонн, эти двойные нефы в апсиде переходят в двойной деамбулаторий. Проблему деамбулатория, состоящую в том, что радиус его в восточной точке вынужденно оказывается шире, чем в местах соприкосновения с боковыми нефами, решили посредством удвоения числа колонн и установки треугольных сводов вплотную друг к другу. В результате обход Нотр-Дам может по праву гордиться своей правильной формой.

Единый ритм во всем пространстве интерьера и гармония между прямыми и округлыми линиями хора сохраняются также благодаря тому, что аркады центрального нефа оснащены единообразными колоннами, как в Сен-Жермен-де-Пре. Это тем более поразительно, что в центральном нефу Нотр-Дам использованы шестилопастные своды: ведь во всех прочих соборах для поддержки таких сводов применялось чередование массивных опор с более тонкими, в соответствии с тем, сколько нервюр сходилась в точке. Над главными колоннами центрального нефа Нотр-Дам поднимаются столь же единообразные пучки тонких пилястров. В каждом пучке – по три пилястра, вне зависимости от профиля свода в точке его пересечения с опорами. Это несоответствие маскируется тем же способом, который был использован в западной части апсиды хора Сен-Жермен-де-Пре: на один пучок пилястров приходится две подпружные нервюры и одна поперечная, на следующий – две диагональные и одна поперечная, а также две скрытые из виду подпружные нервюры и так далее. Только так можно было выстроить ряд абсолютно единообразных арок, галерей и окон и достичь наивысшей элегантности в пропорциях.

Огромные лопасти шестичастных сводов – гораздо более крупные, чем слишком тесно прилегающие друг к другу секции четырехлопастного свода, – гармонируют с обширными плоскостями стен. Иными словами, создатели Нотр-Дам не старались полностью разомкнуть поверхность стены (как это было сделано в южном трансепте суасонского собора), но стремились к эффектному контрасту между зримо тонкой и плоской стеной, с одной стороны, и изящными пилястрами

Собор Нотр-Дам в Париже, начало строительных работ – ок. 1163 г.
Слева: Центральный неф
Справа: План первого этажа с расширенными в XIII в. капеллами



Внизу: Западный фасад, начало строительных работ – ок. 1200 г.

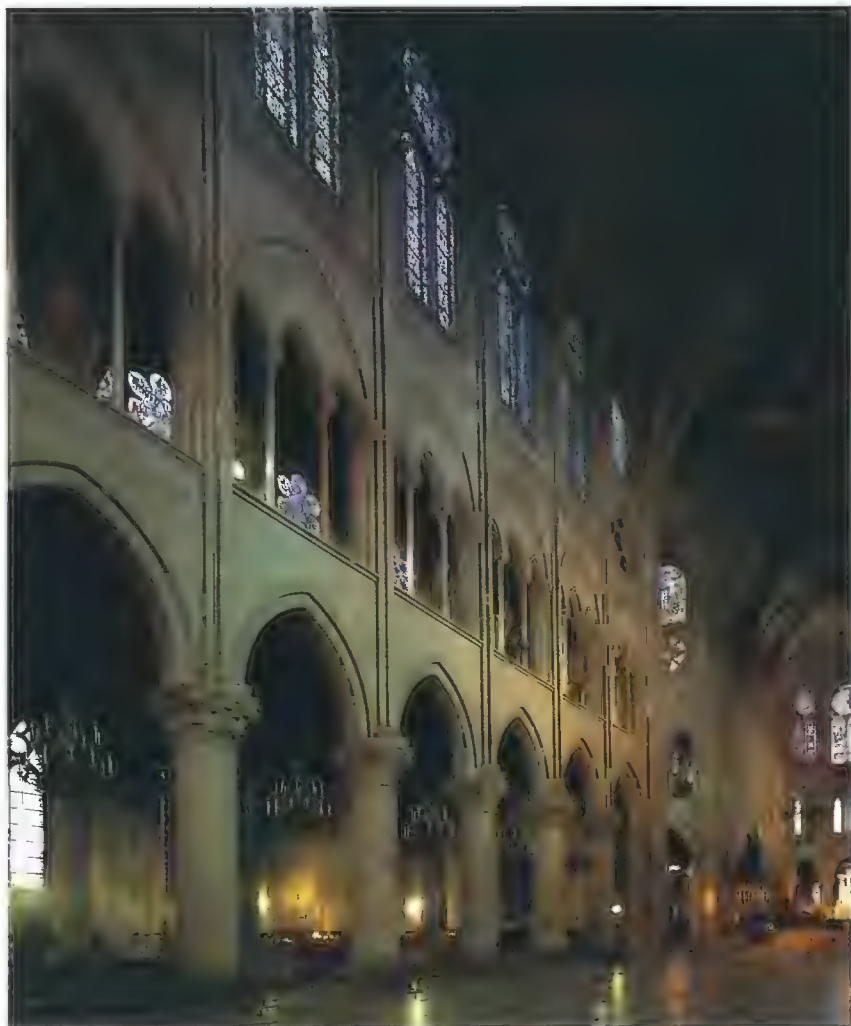
(без валиков) и нервюрами сводов – с другой. Первоначально этот прием производил еще более сильное впечатление, так как плоскость стены над галереей была обширнее и ее прерывали только окна-розы с довольно скромными по размерам проемами. Однако такая конструкция не сохранилась, поскольку в соборе было слишком темно. Уже в XIII веке проемы окон были расширены, а в XIX веке Виолле-ле-Дюк произвел перепланировку окон, примыкающих к средокрестию.

В ходе одной из реконструкций в контрастную систему стен и опор центрального нефа Нотр-Дам были внесены некоторые изменения. Теперь пролеты галерей разделены на три части, а боковые стены галерей поддерживаются не круглыми колоннами, а плоскими пилястрами. Эти опоры контрастируют с пилястрами центрального нефа (более тонкими, чем даже пилястры хора) – высокими монолитными стойками, уже не сливающимися со стеной, как первоначально.

Тема плоской поверхности стены повторяется и на западном фасаде Нотр-Дам (см. ил. справа внизу). Поскольку башни здесь в отличие от башен ланского собора венчают двойные боковые нефы, они шире и устойчивее. Благодаря этому контрфорсы не слишком выдаются вперед; более того, на уровне первого этажа они почти «тонут»

в стене, которая, напротив, выступает так далеко вперед, что порталы глубоко уходят внутрь фасада, а не выдаются наружу, как в Лане. При взгляде на этот фасад кажется, будто перед нами – триумфальная арка с королевской галереей: над порталами вдоль стены выстроились в ряд статуи всех французских королей, символизирующие непрерывность династии и силу монархии. Ни в каком другом образце средневековой архитектуры мы не встречаем такой внушительной королевской галереи, демонстрирующей череду монархов столь эффектно. Эффектность же эта объясняется исключительно тем, что создатели Нотр-Дам в отличие от строителей ланского собора не стали наращивать интенсивность декора в направлении к центру фасада. Только на верхнем ярусе и на башнях, где появляются более изящные формы, пышность декора несколько убывает, что, впрочем, не наносит ущерба общему впечатлению.

А о том, насколько мощное впечатление производил Нотр-Дам-де-Пари в ту эпоху, можно судить хотя бы на примере коллегиальной церкви Нотр-Дам в Манте – городе, расположенном почти на самой границе между королевским доменом Франции и Нормандией (которая тогда принадлежала Англии) и потому игравшем особо важную роль в политике французского короля. Строительство этой церкви началось, по-видимому, около 1160 года и проводилось по плану старого





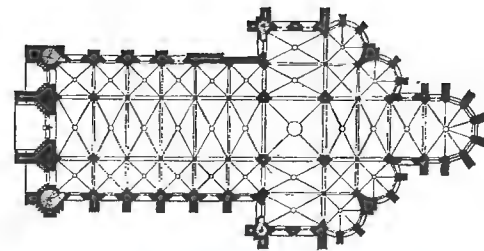
Собор Нотр-Дам в Париже, начало
строительных работ — ок. 1163 г.
Хор

Собор Нотр-Дам в Париже.
Свод центрального нефа



Бывшая коллегиальная церковь Нотр-Дам в Манте (слева). Вид с северо-запада, начало строительных работ – незадолго до 1200 г. Центральный неф и хор, ок. последней трети XII в. (в центре)

Бывшая церковь премонстрантского (норбертинского. – *Примеч. ред.*) аббатства Сент-Ивед в Брене, начало строительных работ – незадолго до 1190 г. (справа)
Справа вверху: План первого этажа
Внизу справа: Хор и средокрестие



образца – с тонкими монолитными колоннами в апсиде и с чередованием массивных и изящных опор в центральном нефе. Но вскоре план был видоизменен в подражание архитектуре Нотр-Дам-де-Пари. В результате здесь также появился мотив обширной плоскости тонких стен-перегородок; хор также лишен трифория; лопасти сводов столь же огромны; тонкие пучки пилястров контрастируют с гладкими стенами (см. ил. в центре). Однако на западном фасаде церкви в Манте (см. ил. слева) черты фасадов ланского и парижского соборов смешались. Из-за влияния собора в Лане этот фасад не столь величествен, как фасад Нотр-Дам-де-Пари, однако заимствует у последнего горизонтальную структуру (впрочем, не вполне ясно, какой из двух фасадов появился раньше – парижский или мантский).

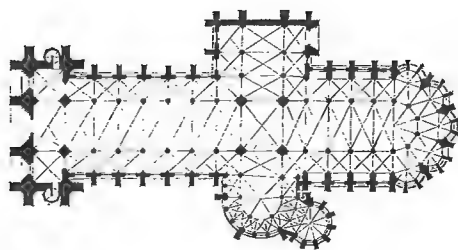
Церковь в Манте служит примером возраставшей, начиная с последней трети XII века, популярности нескольких характерных типов храмовой архитектуры, которые, судя по всему, стали считаться образцовыми. Этот процесс не повлек за собой исчезновения оригинальных проектов, и все же готическая архитектура того периода становится все более и более систематичной и даже стандартизированной. Еще один пример такой тенденции – церковь аббатства Сент-Ивед в Брене. В Брене, расположенном неподалеку от Лана и Суасона, находилась главная резиденция герцога Дрю (брата французского короля), чья супруга, по видимому, и поспособствовала созданию церкви, строительство которой началось незадолго до 1200 года. Разумеется, бренская церковь, с той поры служившая местом погребения герцогов Дрю, не может соперничать по масштабам и великолепию с соборами. Не будучи усыпальницей членов королевского рода, она создана в простом, хотя и впечатляющем стиле – стиле, который выработался путем упрощения богатого репертуара форм, отличающего собор в Лане. Так, вместо четырех ярусов здесь только три: галерея отсутствует. Центральный неф не украшен элегантным чередованием пучков пилястров различной толщины, пилястры единообразны, и вертикальный ритм их не подчеркнут валиками, членищими опоры на секции. Вместо хора с деамбулаторием, как в соборе Лана того периода, в церкви Сент-Ивед был

выстроен хор оригинального типа – с диагонально расположенными боковыми капеллами (см. ил. справа). Однако над средокрестием церкви в Брене, как и в Лане, возвышается башня; и западный фасад этой церкви также был создан по образцу ланского фасада и сохранял эту форму вплоть до XIX века, когда был разрушен.

Сопоставление этого собора с монастырской церковью в Брене особенно поучительно, так как оно демонстрирует, что средневековые архитекторы умели создавать по образцу масштабной модели более миниатюрную, упрощая ее и тем самым преобразуя в нечто принципиально новое. А поскольку в той же области Франции можно найти и другие церкви со схожими чертами (например, настоящий двойник церкви в Брене – церковь аббатства Сен-Мишель-ан-Тьераш), то напрашивается вывод: ланский собор в последние годы XII века был весьма популярной среди архитекторов «моделью для сборки» в натуральную величину.

Стилистическое разнообразие готических соборов на рубеже XII–XIII веков

На рубеже XII–XIII веков на основе этой «модели для сборки» появилось несколько совершенно непохожих друг на друга типов храмовой архитектуры. При реконструкции хора в Лане, как мы уже отмечали, совершился возврат к более раннему архитектурному стилю, отличительной чертой которого было изобилие деталей. В Суасоне же произошло нечто противоположное. Вместо того чтобы продолжать реконструкцию собора в изящном стиле описанного выше четырехъярусного трансепта, заказчики предпочли иной вариант: новый хор и центральный неф были построены в том же стиле, что и церковь аббатства в Брене, – трехъярусными в вертикальном разрезе и с меньшим количеством пилястров (см. ил. на с. 49 внизу). Несмотря на это, ярусы нефа и хора в Суасоне оказались более высокими, чем в ланском, и в совокупности превзошли по высоте даже бывший суасонский трансепт. Сокращение числа ярусов привело в итоге к значительному выигрышу в общей высоте здания. Впервые в истории



Собор Сен-Жерве-э-Проте в Суассоне
Слева: План первого этажа.
Справа сверху: Хор, ок. 1190–1212 гг.
Справа внизу: Центральный неф и хор

готической архитектуры аркада и ряд верхних окон центрального нефа приблизительно сравнялись по пропорциям, что было достигнуто за счет расширения области окон и подъема сводов.

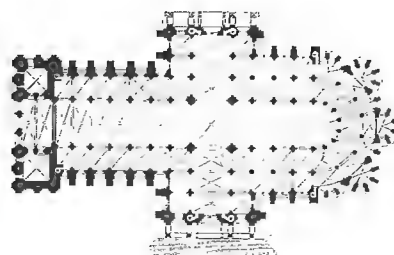
Тенденцию к упрощению архитектурных форм можно отметить также и во внешнем оформлении собора (см. ил. справа сверху). Особенно очевидно это в сравнении с церковью Сен-Реми в Реймсе (см. ил. на с. 37 справа внизу). Благодаря четкой ритмической структуре контрфорсов и аркбутанов хоры обоих зданий снаружи в целом похожи друг на друга, хотя в суассонском хоре не четыре, а три яруса. И все же строители этого собора не создали той особой динамической взаимосвязи между проемами окон и контрфорсами, какую мы наблюдали в структуре реймской церкви, и орнаментальный декор всех трех ярусов здесь приблизительно одинаков. Эффектность внешнего вида Сен-Жерве-э-Проте достигалась не путем утонченной детализировки, а за счет стандартизованных массивных, рельефно очерченных каменных конструкций.

Новая эстетика простоты и монументальности, наглядно видная на примере суассонского хора, радикально отличалась от эстетики утонченности и изящной детализировки, которую мы могли наблюдать на примере старого трансепта того же собора (см. ил. на с. 44). Есть все основания предполагать, что по завершении нового хора заказчики намеревались снести старый трансепт и воздвигнуть на его месте новый – в новом монументальном стиле. И то, что южная часть трансепта сохранилась, хотя северная была реконструирована, объяснялось исключительно недостатком средств на дальнейшие работы. В итоге суассонский собор превратился в полную противоположность ланского. Вместо того чтобы расширить его по проекту, базировавшемуся на старом архитектурном стиле (как поступили в Лане), зодчие решительно отказались от старого стиля в пользу нового. Средневековые реставраторы обоих соборов пользовались совершенно различными средствами, но цель у них была одна: создать полностью единообразное строение и как можно более тщательно скрыть его первоначальную форму.

Шартрский собор, самый значительный из французских храмов Богоматери, начали строить в новом монументальном суассонском стиле после пожара в 1194 году на месте старого здания. Правда, огонь пощадил крипту и западный фасад, которые можно было сохранить, но они не пользовались особым почетом и не считались общезначимыми «святынями». К концу XII века все чаще предпочитали строить совершенно новое здание и уже не старались сохранить как можно больше элементов прежнего. Эта тенденция становится очевидной при анализе преданий и легенд, возникавших в связи с разрушительным пожаром в Шартре и с реконструкцией, которую тот за собой повлек. Поначалу пожар воспринимали как катастрофу, ибо думали, что вместе с храмом погибли и священные реликвии Богоматери. Но когда реликвии обнаружили в целости и сохранности, отношение к пожару резко изменилось: его истолковали как знамение, посредством которого Дева Мария выразила пожелание, чтобы ей возвели новый храм, прекраснее прежнего. Памятуя о том, с какой осторожностью аббат Сугерий полувеком ранее подходил к реконструкции монастырской церкви и как глубоко он почитал старые камни, из которых были сложены ее стены (по собственным его словам, эти камни он «похоронил как истинные реликвии»), можно лишь еще раз поразиться тому, что в Шартре Богоматерь, по общему мнению, сама разрушила посвященный ей храм. Следует ли из этого, что новая готическая архитектура, развивавшаяся в королевском домене Франции, успела завоевать такое уважение, что никаких серьезных оправданий для реконструкции храмов в этом стиле уже не требовалось?



Собор Нотр-Дам в Шартре, реконструированный после пожара 1194 г.
 Слева сверху: Фасад, середина XII в.;
 окно-роза, ок. 1200 г.
 Слева внизу: Неф, вид с южной стороны



Справа: Собор Нотр-Дам в Шартре.
 Центральный неф
 Слева: План первого этажа

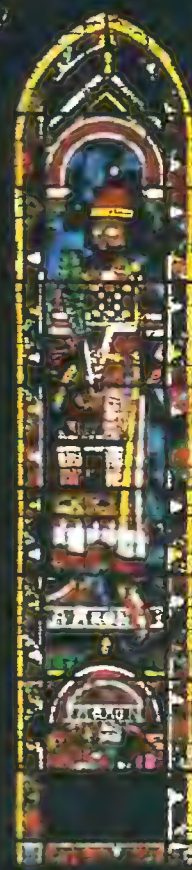
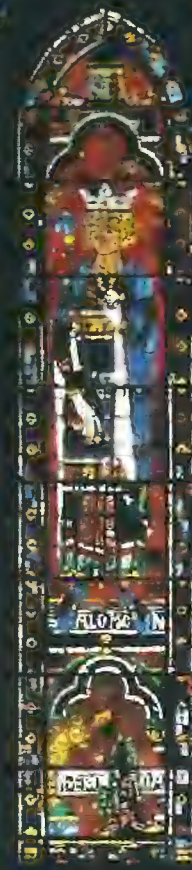
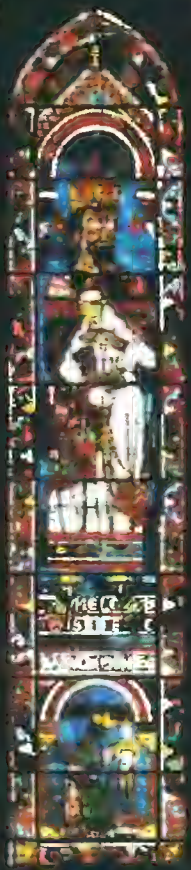


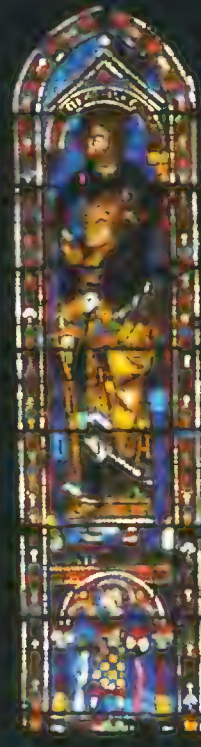
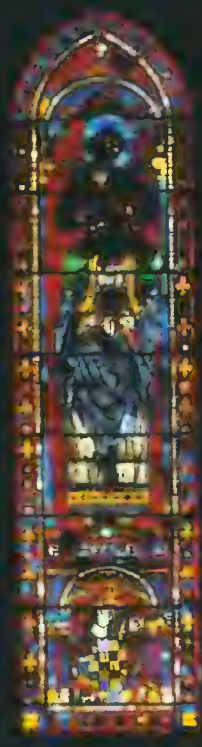
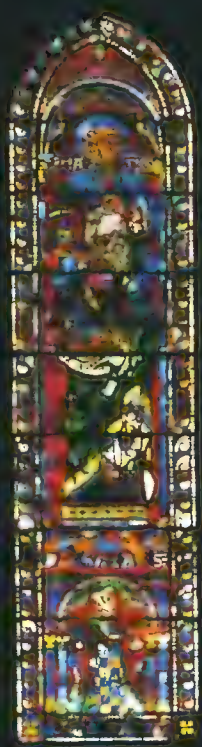
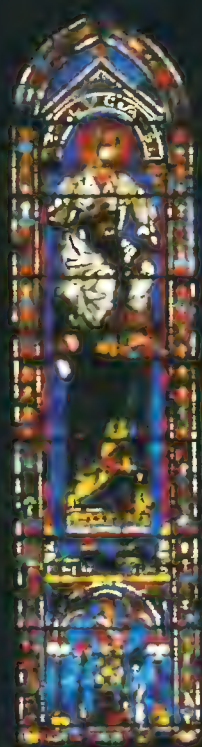
По своей базовой структуре интерьер собора в Шартре почти неотличим от интерьера Сен-Жерве-э-Проте в Суассоне. Аркады и верхние ряды окон центрального нефа, между которыми расположились трифорий, здесь также гораздо выше обычного и приблизительно одинаковы по высоте (см. ил.). Но несмотря на все это сходство, шартрский и суассонский соборы принципиально отличаются друг от друга. Это невозможно не заметить на примере любого отдельно взятого мотива интерьера. Например, опорные колонны в Суассоне, несмотря на значительную высоту, почти так же изящны и тонки, как в Лане, и к каждой из них примыкает всего лишь один тонкий пилястр. В Шартре, напротив, главные колонны почти в два раза толще и окружены четырьмя пилястрами, каждый из которых сам по себе может соперничать по толщине с суассонскими колоннами. Максимальная толщина шартрской колонны – 3,7 м, тогда как в Суассоне колонны едва достигают 1,4 м в толщину. Объяснить эту огромную разницу в толщине колонн общей высотой здания невозможно: собор в Шартре лишь ненамного выше суассонского. Истинная причина такого различия состоит в том, что создатели собора в Суассоне, желая сделать его выше других соборов, просто удлиннили колонны. А создатели собора Шартра, напротив, сделали их гораздо толще, а следовательно, крепче. Здесь мы подходим к самой сути новаторства, проявленного зодчими в Шартре: возведенный ими храм стал не только самым большим из готических соборов того времени, но и самым величественным – во всем, вплоть до мельчайших деталей. Несмотря на то что своды шартрского собора больше по высоте, чем даже в Нотр-Дам-де-Пари, они не кажутся ни слишком огромными, ни слишком легковесными, но производят впечатление массивных и чрезвычайно мощных. В то же время интерьер собора в Шартре не лишен изящества: восьмигранные колонны в центральном нефу чередуются с круглыми; к круглым колоннам примыкают восьмигранные пилястры, а к восьмигранным – напротив, круглые. Поскольку это чередование сохраняется и в пучках пилястров, поддерживающих своды, то весь зал центрального нефа радует глаз своим утонченным ненавязчивым ритмом.

Снаружи собор Шартра тоже выглядит подлинным воплощением монументальности (см. ил. слева сверху и внизу). Огромные контрфорсы нефа в первую очередь служат демонстрации могущества, а укрепление стен и поддержка сводов – лишь второстепенная их функция. Контрфорсы хора (см. ил. на с. 54 справа) несколько легче, но базовая структура их остается неизменной. Очевидно, архитектор понимал, что решает не просто конструктивную, но, главным образом, декоративную задачу, иначе он вряд ли разместил бы в контрфорсах деамбулатория невидимый извне стенной коридор, который превращает всю массивность конструкции в иллюзию, рассчитанную лишь на зрительный эффект.

Шартрский собор до такой степени изобилует архитектурными «цитатами», что его можно назвать синтезом всех основных старых типов готических сооружений. Например, как и в Нотр-Дам-де-Пари, здесь выстроен двойной обход. Как и в церкви Сен-Дени, каждая вторая из примыкающих к нему капелл объединена общим сводом с одним из пролетов деамбулатория (см. план). Однако по своим масштабам шартрский деамбулаторий с его мощными колоннами не имеет ничего общего с широкими, просторными обходами парижского Нотр-Дам и церкви Сен-Дени. Аналогично в Шартре дважды повторяется мотив фасада ланского собора, но не на западной стороне, где фасад при реконструкции претерпел лишь незначительные изменения, а на фасадах трансепта. Здесь плоскости



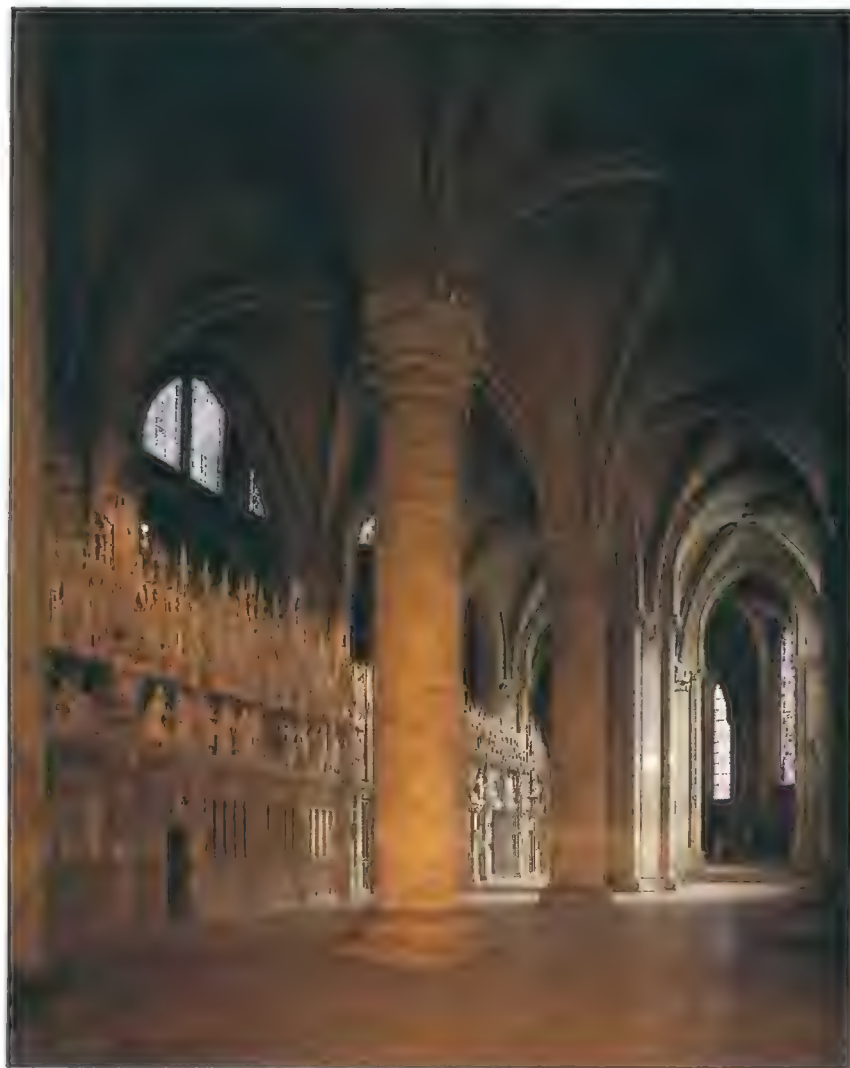




Ил. на с. 52:
Собор Нотр-Дам в Шартре.
Северное окно-роза

Ил. на с. 53:
Собор Нотр-Дам в Шартре.
Южное окно-роза

Собор Нотр-Дам в Шартре, реконстру-
ированный после пожара 1194 г.
Слева: Деамбулаторий
Справа: Хор



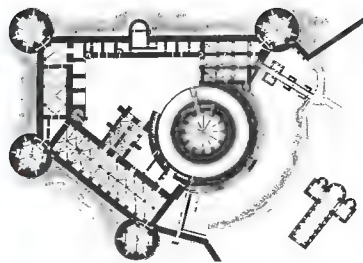
стен почти растворяются в стрельчатых арках и гигантских окнах-розах (см. ил. на с. 52–53). И точно так же, как в Лане, центральный портал западного фасада напоминает пышную триумфальную арку с богатым скульптурным декором.

Замковая архитектура и собор Нотр-Дам в Шартре

Не вызывает сомнений, что зодчий собора в Шартре прекрасно знал современную ему храмовую архитектуру, особенно те ее образцы, которые можно встретить в окрестностях Лана. Однако от его внимания не должна была ускользнуть и замковая архитектура тех времен, ибо характерной чертой ее была массивность, столь заметная в различных элементах шартрского собора вплоть до отдельных декоративных мотивов. Один из примеров – необычный коридор над цоколем шартрского хора, соединяющий многоугольник капелл с полукруглой внешней стеной (см. ил. слева). Со структурной точки зрения этот коридор – просто излишество. Однако он привлекает внимание зрителя к монументальности и мощи стен, так как кажется вырубленным в сплошной массе камня. Единственная его практическая функция – создать дополнительную опору для башен, и в этом-то и заключена тайна его происхождения. Дело в том, что в башнях замка Фер-ан-

Тарденуа, построенного в 1200 году, можно заметить аналогичное контрастное противопоставление между нижним ярусом с коридором и массивной верхней частью (см. ил. на с. 57).

Мотив исключительно мощных стен – не единственная общая черта между собором Нотр-Дам в Шартре и замками того периода, многие из которых были выстроены при французском короле Филиппе II Августе (1180–1223) по оригинальным проектам, сыгравшим важную роль в истории архитектуры. Гораздо важнее то, что эти замки, подобно соборам и монастырским церквям, выполняли не только практические, но и символические функции: зачастую видимым могуществом они далеко превосходили свою реальную обороноспособность. Лучший пример замка такого типа – Шато-Гаяр (см. ил. на с. 56), крепость, которую английский король Ричард Львиное Сердце (1189–1199) построил с целью перекрыть Сену на границе между Нормандией (тогда входившей в английские владения) и французским королевским доменом. Строительство этого внушительного и, главное, чрезвычайно дорогостоящего замка началось в 1196 году и завершилось очень быстро – всего за год. Однако уже в 1204 году Шато-Гаяр после долгой осады захватил Филипп II Август. За внешними стенами Шато-Гаяр, перекрывающими единственный естественный доступ в



Справа сверху: Замок Куси-ле-Шато, ок. 1225–1242 гг.
Справа в центре: Донжона.
Слева: План первого этажа и поперечный разрез

Внизу: Замок в Анже (провинция Мен), вторая четверть XIII в., вид с запада

крепость, возвышается круглый в плане главный замок, состоящий, как кажется, из сплошной цепи тесно примыкающих друг к другу башен. Над ним высится донжон в несколько этажей, из стен которого выступают наружу шипообразные скобы. Эти скобы поддерживают окруженный зубчатой стеной парпет на вершине башни, очертания которого резко контрастируют с парпетом, проходящим вдоль стен главного замка. Разумеется, такая конструкция определялась в первую очередь военной необходимостью, однако не возникает сомнений, что зодчие стремились также подчеркнуть устрашающую мощь крепости.

Структура замка Куси (см. ил. справа сверху и в центре), построенного между 1225 и 1242 годами и расположенного в центральной точке между тремя епископальными городами – Нуайоном, Ланом и Суасоном, – несколько сложнее, равно как и структура гигантского замка в Анже, возведенного приблизительно в то же время (см. ил. внизу). Куси-ле-Шато представлял собой не просто оборонительное сооружение. Это также была тесно связанная с небольшим соседним городком резиденция герцогов Куси. Построивший ее герцог Ангерран III стремился увеличить свою власть, играя на нестабильной политической ситуации, сложившейся в первые годы правления Людовика IX (1226–1270). Король в то время еще не достиг совершеннолетия, и в качестве регентши правила его мать, Бланка Кастильская. В облике замка Куси зримо отразились далеко идущие честолюбивые планы герцога. Донжон в Куси стоит не у переднего края скалы, как в Шато-Гаяр, а на линии, соединяющей внешние укрепления с главным замком. Благодаря этому из него видны как дальние окрестности, так и близлежащий город, обитателям которого приходилось вносить свою лепту в строительные работы. Поскольку в донжоне предстояло жить семье герцога, здесь оборудовали три больших отапливаемых зала, расположенных один над другим. Перекрытые нервюрными сводами, эти залы напоминали капеллы, но из-за крошечных окон в них было очень темно. Таким образом, в донжоне Куси совместились черты храмовой и военной архитектуры.

Замок в Анже, напротив, выполнял исключительно военные функции. Его возвели здесь по приказу Бланки Кастильской, которая рассчитывала с помощью этой твердыни оборонить королевскую семью от амбициозных феодалов наподобие Ангеррана. Первоначально крепость имела даже более внушительный вид, чем ныне, так как башни ее, теперь возвышающиеся надо рвом на 50 м, прежде были еще выше. Отсутствие донжона свидетельствует о том, что это сооружение было задумано именно как крепость, где предстояло разместить гарнизон, а не как королевская резиденция.

Как видно на примерах Шато-Гаяр и Куси, замковая архитектура того периода зачастую оказывалась под влиянием не столько практических, сколько поэтических соображений (если вообще можно употребить этот эпитет в отношении оборонительного сооружения). Их создатели и заказчики – как, например, Ричард Львиное Сердце в случае с Шато-Гаяр, – нередко просто не могли провести четкую границу между практическими функциями и символическим значением крепости. С современной прагматической точки зрения это может показаться удивительным. Однако средневековые войны и сражения сами по себе во многом представляли собой некое ритуализированное действо или символическое событие. И все же при сравнении замковой архитектуры с храмовой становится очевидно, что анализировать сакральное зодчество как в целом, так и в частности с сугубо рациональных позиций было бы абсолютно неверно,



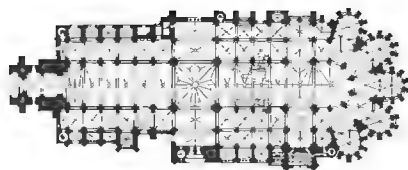
Шато-Гаяр, 1196–1197 гг.,
захвачен и разрушен в 1204 г.
Вид с запада



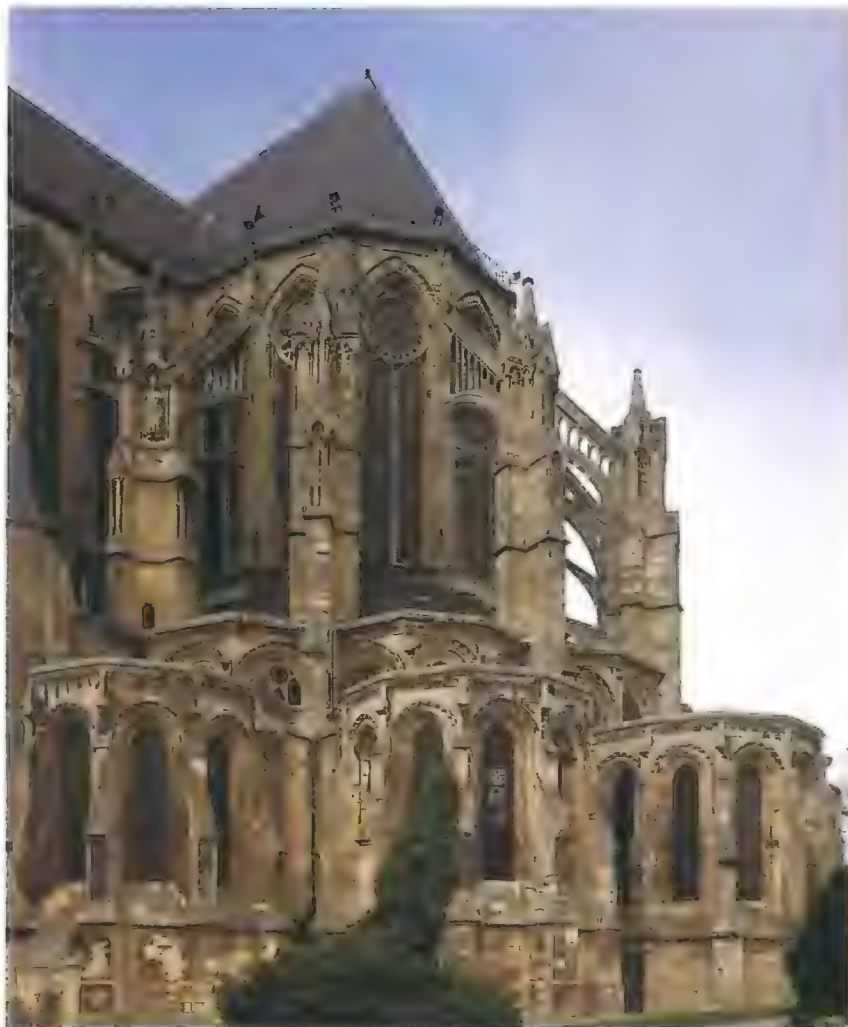
Замок Фер-ан-Тарденуа,
ок. 1200 г.



Бывшая коллегиальная церковь
Сен-Кантен в Сен-Кантене.
Начало строительных работ –
ок. 1200 г.
Справа: План первого этажа



Бывшая коллегиальная церковь
Сен-Кантен в Сен-Кантене.
Центральный неф и хор



так как даже самая практичная архитектура того времени – военная – далеко не всегда основывалась на «рациональных» принципах.

А теперь вернемся к собору Нотр-Дам в Шартре. Совсем не обязательно, что возводивший его архитектор прежде был создателем крепостей и замков; однако военную архитектуру он знал достаточно хорошо и понимал, что из этой области можно почерпнуть множество идей, позволяющих ярче воплотить его замысел (или замысел заказчиков собора). А поскольку Шартр как самый значительный во Франции центр паломничества играл более важную роль в жизни страны, чем Суасон, то перед зодчим стояла непростая задача: превзойти собор в Суасоне. Просто увеличить масштабы собора было бы недостаточно; и архитектор для решения этой задачи избрал более величественный стиль, очень близкий к стилю замковой архитектуры.

Таким образом, соборы Суасона и Сартра следует воспринимать как альтернативные формы готического собора, сильно различающиеся по стилистике. Тот факт, что шартрский архитектор отступил от суасонского образца, ничуть не помешал ему мастерски выполнить свою задачу. Ведь на основе этого образца он создал нечто принципиально новое, превзойдя всех своих предшественников. А ведь он мог бы, не долго думая, построить собор по типу возведенной приблизительно в то же время в суасонской епархии коллегиальной

церкви Сен-Кантен. Эта церковь представляет собой своеобразный синтез всех сложившихся на тот момент типов сакральной архитектуры. Новаторство ее создателя заметно не столько в общем впечатлении от этой церкви, сколько в изобретательном сочетании разнообразных стилистических элементов, встречающихся в более ранних храмах. (Следует учесть, что коллегиальные церкви могли быть такими же масштабными, как соборы.) Так, в Сен-Кантен использован такой же тип деамбулатория, как в церкви Сен-Реми в Реймсе, – с отделенными капеллами, – но венчает его ряд диагонально расположенных капелл, как в церкви Сент-Ивед в Брене. Более того, создатели Сен-Кантен не ограничились моделями, возникшими до 1200 года. Они тщательно учли новейшие архитектурные тенденции, благодаря чему смогли включить в свои проекты гораздо более поздние новшества – например, те, что были использованы в соборах Амьена и Бове. Поэтому архитектуру церкви Сен-Кантен нельзя назвать неинтересной: в ней отражены удачные идеи, заимствованные из целого ряда источников. Но в первую очередь эта церковь ценна для нас тем, что она представляет собой ясный и поучительный образец альтернативы собору в Шартре, возникший именно в тот момент, когда готическая архитектура достигла этапа определенной стандартизации. Строители Сен-Кантен довольствовались простой комбинацией

Собор Нотр-Дам в Реймсе.
Западный фасад, после 1254 г.

знакомых архитектурных форм и мотивов. А необычное величие собора Шартра – результат творческой переработки знакомых форм.

Влияние собора Нотр-Дам в Шартре и развитие альтернативных типов храмовой архитектуры

Собор в Шартре задал высокий стандарт готической архитектуры – стандарт, превзойти который, казалось, было невозможно. И в то же время готическая архитектура еще далеко не достигла вершины своего развития: соперничать с шартрским собором было трудно только по причине его роскоши и дороговизны. В результате бросить вызов Шартру можно было лишь одним способом: реставрировать собор в Реймсе. Эта задача хорошо вписывалась в политическую ситуацию того времени, так как помазание французских королей совершали именно реймские архиепископы. И наконец одному из этих архиепископов пришлось решать, как привести собор в соответствие со столь важной и столь прочно укоренившейся в традиции ролью Реймса. В 1210 году старый собор сгорел, и реконструировать его нужно было очень быстро. Королю Филиппу II Августу было далеко за сорок, и следовало уже подумывать о коронации его преемника (в то время людям редко удавалось прожить дольше пятидесяти лет). Волнения были не напрасны: коронация Людовика VIII в 1223 году и Людовика IX в 1226 году пришлось проводить прямо на строительной площадке.

О том, насколько значительным было влияние собора Шартра, можно судить хотя бы по тому факту, что строители нового собора в Реймсе нарушили некоторые местные архитектурные традиции. Как и церковь Сен-Реми в том же городе, старый реймский собор объединял в себе несколько зданий, принадлежавших к различным эпохам. Однако новый собор стал гораздо более единообразным. О местной традиции храмовой архитектуры напоминает лишь его необычно короткий хор, из-за которого новый центральный неф кажется еще более вытянутым (см. ил. на с. 60).

Впрочем, такая композиция нового собора могла определяться в первую очередь необходимостью проводить здесь церемонии коронации: единообразие интерьера позволяло без помех проводить этот изощренный торжественный ритуал. Как бы то ни было, строители нового собора не стали возводить сложный архитектурный «портрет истории», как это было принято в Реймсе, и предпочли ориентироваться на шартрский образец.

При этом они не просто копировали достижения шартрских зодчих, но обогащали этот образец деталями, почерпнутыми из местной архитектурной традиции. Например, вдоль окон на первом этаже протянулся внутренний коридор, а верхние окна центрального нефа были зрительно связаны с окнами трифория посредством общего мотива – высоких средников. И все же подобные «цитаты» из местной храмовой архитектуры, список которых можно продолжить, по существу представляют собой всего лишь дополнительные украшения и никак не меняют общего характера шартрской модели. В лучшем случае они довольно наивно выражают стремление зодчих воплотить в своем творении хотя бы некоторые исторические аллюзии: ведь собор не должен был стать точной копией шартрского, основанного на иных архитектурных традициях.

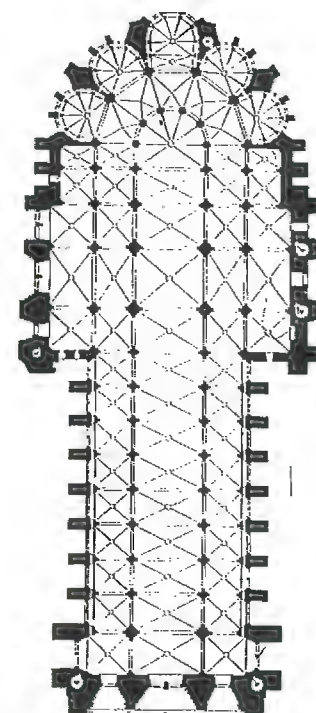
С другой стороны, в этом соборе присутствуют и другие весьма эффектные мотивы, позволяющие говорить об определенном превосходстве этого собора над шартрским. Например, вместо изысканных окон-роз, украшающих верхний ярус центрального нефа в Шартре, в Реймсе применена ажурная каменная работа, которая с





Ил. на с. 61. Собор Нотр-Дам в Реймсе, начало строительных работ – 1211 г.
Хор

Слева: Собор Нотр-Дам в Реймсе.
Центральный неф и хор



Реймский собор;
план первого этажа

тех пор заняла чрезвычайно важное место в готической архитектуре. Дело в том, что ажурные украшения оконных проемов позволили увеличить площадь витражей, а следовательно, и обогатить декор окон. Кроме того, выполнять ажурную каменную работу было гораздо проще с технической точки зрения, чем оформлять различные по виду окна-розы, как в Шартре (см. ил. на с. 52–53): ее можно было делать по частям при помощи шаблонов. Этот метод был новым для того времени, и неудивительно, что самые ранние из дошедших до нас точных зарисовок архитектурных сооружений, содержащиеся в так называемых протоколах каменщиков Виллара д'Оннекура, – изображения самого собора Реймса и других храмов в его окрестностях.

Реймский зодчий отступил от шартрского образца также в конструкции хора, значительно упростив ее: в Шартре в новый хор была встроена крыша прежнего здания собора, тогда как в Реймсе такой необходимости не было. В результате реймский хор, наподобие суассонского, приобрел довольно монументальные внешние очертания, но был украшен значительно пышнее. Над венцом капелл расположилась высокая стрельчатая аркада, а контрфорсы были увенчаны массивными табернаклями с огромными рельефными изображениями ангелов. Этот мотив повторяется во всем внешнем декоре здания, и создается впечатление, будто собор бдительно охраняют небесные стражи (см.

ил. на с. 61). Моделью здесь снова послужил шартрский собор, где между мощными контрфорсами центрального нефа размещены ниши со статуями; однако в Шартре эти ниши слишком малы и не могут замаскировать истинную структурную функцию контрфорсов.

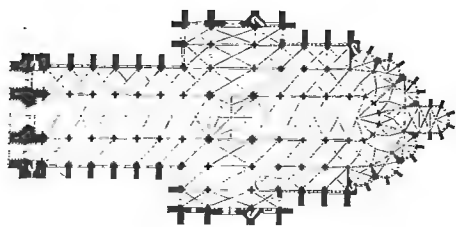
Там, где шартрский зодчий дает лишь технические решения, реймский демонстрирует изобретательность в области декоративных мотивов. Например, единообразные по общей форме капители реймских колонн украшены чрезвычайно разнообразным в деталях орнаментом: предпринята попытка как можно более точной имитации естественной листвы. В результате здесь впервые за всю историю готической архитектуры нарушается восходящий к античности принцип, согласно которому высота капители определяется диаметром ствола колонны. В Шартре мощные опорные столбы аркады увенчаны высокими капителями, а примыкающие к ним тонкие колонны – более низкими. Напротив, в самых ранних из дошедших до нас частях собора Реймса капители тонких колонн равны по высоте капителям массивных опорных столбов; в поздней же части здания капители и вовсе образуют как бы единообразные фриз, тянущиеся вдоль вершин опорных столбов и пилястров.

Попытка реймских зодчих превзойти Шартр в конце концов осталась незавершенной, так как затраты на дальнейшее усовер-





Слева: Собор Нотр-Дам в Амьене, начало строительных работ – 1220 г.
Центральный неф и хор



Собор Нотр-Дам в Амьене.
Западный фасад
Слева: План первого этажа



шенствование собора оказались чересчур велики. Будущее архитектуры определилось не роскошью и великолепием соборов в Шартре и Реймсе (хотя мотивы, использованные в декоре этих зданий, уже вошли в общий репертуар готического стиля), а более элегантной в своей простоте и менее дорогостоящей суассонской моделью, которой были многим обязаны, в свою очередь, соборы Шартра и Реймса.

Итак, первый автор проекта собора в Амьене даже не пытался сравняться с грандиозным великолепием Шартра и Реймса. Пожар в старом соборе Амьена, освященном в 1152 году, послужил поводом для строительства совершенно нового здания, которое началось в 1220 году при епископе Эвраре де Фуийю. Первым архитектором и главным строителем нового собора в Амьене был Робер из Люзарша; затем ему на смену пришли Тома де Кормон и его сын Рене, в 1288 году завершивший создание первого лабиринта на полу собора, от которого до наших дней дошла только копия. Этот лабиринт был призван напоминать людям о лицах, сыгравших самую важную роль в истории здания, и о самых важных датах этой истории. Череда блестящих художественных достижений, воплотившихся в архитектуре амьенского Нотр-Дам, началась, по-видимому, с точного строительного плана, предопределившего увеличение масштабов здания: ведь весь прежний собор по размерам не превышал нового центрального нефа. К востоку от бывшего собора, там, где предстояло расположиться новому хору, возвышалась городская стена, к западу стоял госпиталь Святого Иоанна, а на месте будущего северного трансепта – церковь Сен-Фирмен. Таким образом, когда закладывался фундамент нового здания, строители еще не располагали достаточным по величине участком земли; более того, территория, на которой предстояло разместиться собору, еще не принадлежала его заказчику.

Такая ситуация возникала в истории средневекового строительства не впервые, но необычным было то, что амьенские мастера начали возводить здание с середины – точнее, с южного трансепта, в надежде на то, что в каком-то неопределенном будущем к нему удастся пристроить главный фасад, хор и северный трансепт. Тем не менее все это гигантское сооружение было создано за сравнительно короткое время – с 1200 по 1288 год. Из-за столь быстрого хода работ в течение нескольких лет оставалось неясным, в каком направлении будет развиваться строительство, – в основном потому, что создатели собора ориентировались на противопоставление между декором центрального нефа и хора. Такое противопоставление явилось результатом предварительного единого плана, предполагавшего оформление этих частей здания в разных стилях.

И только благодаря четкости и точности этого плана, а также постоянной работе над рационализацией строительных методов Роберу удалось возвести в Амьене храм, превзошедший по величине даже шартрский и реймский соборы. Ключевую роль сыграло здесь решение зодчего отказаться от обычной установки крупных каменных блоков друг на друга. В качестве модели он избрал не реймские и шартрские массивные опорные столбы, а более изящные колонны собора в Суассоне, совершенно адекватные замыслу собора в Амьене не только с декоративной, но и со структурной точки зрения. И в то же время из Шартра была заимствована система четырех тонких колонн, окружающих опорный столб (см. ил. на с. 62). Проигрывая реймским и шартрским колоннам в толщине, амьенские опоры превосходят их по высоте; в результате общая сумма затрат на их возведение почти не отличалась от стандартной для того времени. Что касается конструкции хора, то зодчие Амьена даже отказались от задней стены трифория (которая прежде считалась обязательным элементом), благодаря

чему этот ярус, темный в других храмах, стал здесь ярко освещенным и зрительно объединился с великолепным ажурным декором верхних окон центрального нефа.

Аркада и ярус с верхними окнами центрального нефа в Амьене не равны друг другу по высоте, как это было в Суассоне, Шартре и Реймсе. Высота аркады равняется здесь совокупной высоте трифория и верхних окон нефа. В результате посетителю, входящему в собор через западный портал, сразу же бросаются в глаза четко очерченные изломы стрельчатых арок. Стены центрального нефа, поддерживаемые изящными колоннами, над аркадами разделены на ярусы рельефно вылепленными поясками с листовым орнаментом и, кажется, устремлены в недостижимую высоту. В то же время хор из-за длинного, единообразного, похожего на туннель центрального нефа отступает вдаль; поэтому интерьер собора в Амьене производит самое эффектное впечатление, если рассматривать его со стороны главного портала. Эту особенность можно причислить к самым выдающимся достижениям амьенских зодчих, так как строительные работы начались, как уже говорилось, с южного трансепта, а вовсе не от западного фасада.

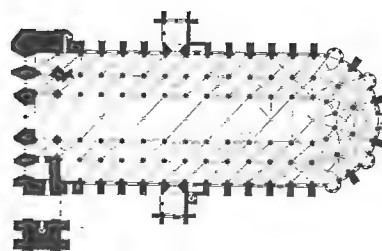
Более того, сам метод, посредством которого первый архитектор амьенского собора учел в своих планах взгляд наблюдателя, прежде был неизвестен. Западный фасад, перед которым в Средние века так

Собор Сент-Этьен в Бурже, начало строительных работ – конец XII в.
Справа: план первого этажа



плотно лепились друг к другу жилые дома, что рассмотреть его целиком было невозможно, в сущности, представляет собой лишь тонкую стенку и лишен грузной монументальности, присущей фасадам соборов Лана, Парижа и Шартра. Особенно впечатляет идеально вписанный в общую структуру фасада портал, украшенный на уровне глаз наблюдателя лишь низким рельефом, изображающим персонажей и сцены из истории Спасения, а выше – рельефом гораздо более высоким, чем на порталах более ранних храмов. Такой декор вынуждает зрителя благоговейно взирать на портал снизу вверх и ощущать собственное ничтожество перед величием Бога; и точно такое же ощущение, как мы видели, возникает у посетителя, входящего в собор через этот портал.

Во внешнем декоре хора (см. ил.) изобилие форм нарастает снизу вверх, как и в Реймсе. Простые в нижней части контрфорсы на уровне капелл превращаются в богато украшенные изящные конструкции, соединяющиеся со стенами центрального нефа посредством аркбутанов с наружными арками. Венчающие их декоративные ципцы (по одному на каждый пролет) пересекаются линией карниза, образуя группу, издали напоминающую кровли и башни Святого Града. Этот мотив повторяется и в интерьере хора, над арками трифория, благодаря чему не остается сомнений, что именно здесь располагались места для епископа и капитула собора. И хотя жители богатого города Амьен играли в реконструкции важную роль, в архитектуре собора это никак не отражено – даже напротив, значение их всячески принижено.



Ил. на с. 65: Собор Сент-Этьен в Бурже, начало строительных работ – конец XII в.
Вверху: Вид с юго-востока
Внизу слева: Центральный неф
Внизу справа: Боковой неф

Моделью для размыкания пространства в соборе Амьена, возможно, послужил собор в Бурже. Хотя строительство в Бурже началось приблизительно в то же время, что и реконструкция соборов в Суассоне и Шартре, собор Буржа радикально отличается от этих своих современников. Во-первых, здесь нет трансепта, поэтому как интерьер, так и внешний вид этого собора отличаются удивительным единообразием (см. ил. на с. 65). Это впечатление усиливается за счет наклонных аркбутанов, которые, будучи чрезвычайно тонкими, не заслоняют стен. Кроме того, в Бурже возведены двойные нефы, как в Нотр-Дам-де-Пари и в романской церкви аббатства Ключи, откуда буржские зодчие позаимствовали также прием ступенчатого повышения боковых нефов по мере приближения к центральному. Внешние нефы имеют обычную высоту, а примыкающие к центральному резко возвышаются над ними и снабжены собственным рядом окон (см. ил. на с. 65 внизу справа). Монументальные аркады внутренних боковых нефов гармонируют с аркадами центрального нефа и служат опорой для трифория и яруса с окнами центрального нефа. В результате на уровне первого яруса здание имеет огромную ширину, а трифорий и верхний ряд окон центрального нефа, как в Амьене, подняты на недостижимую высоту.

Структура опорных столбов собора чрезвычайно оригинальна: здесь зодчие пренебрегли классической теорией соотношения между опорой и грузом. Круглые стволы главных колонн не обрываются на уровне капителей, а продолжают вплоть до самых сводов, частично погружаясь в стену. Благодаря этому создается впечатление, будто весь собор состоит лишь из рядов гигантских цилиндрических опор, к которым присоединены стены и своды, играющие лишь второстепенную роль. Впечатление это усиливается еще и тем, что служебные колонны в Бурже чрезвычайно тонки, благодаря чему между ними отчетливо виден ствол главной опоры. Более того, в апсиде лопасти свода опущены так низко, что проходят между окнами; в результате свод кажется не более чем тонкой перепонкой.

Несмотря на свои пропорции, нетипичные для готической архитектуры Северной Франции, собор Буржа быстро завоевал авторитет в этой области, особенно в Пикардии. И не исключено, что особая организация пространства собора в Амьене возникла именно под влиянием Буржа, хотя с полной уверенностью утверждать это невозможно.

Зато мы можем абсолютно уверенно говорить о влиянии буржского собора на собор в Бове, строительство которого началось в 1226 году. Бове некогда был одним из богатейших городов Франции (поверить в это после разрушений, постигших его во время Второй мировой войны, довольно трудно), но с ростом значения Парижа стал неуклонно превращаться в провинциальный центр. И все же именно здесь предстояло появиться одному из самых величественных и горделивых готических соборов, ориентированному вдобавок на самые грандиозные образцы. Зодчие Бове заимствовали у буржских архитекторов ступенчатую структуру боковых нефов, резко набирающих высоту в направлении центра здания. Как мы помним, та же модель была использована при строительстве коллегиальной церкви Сен-Кантен в Пикардии.

В то же время собор в Бове был настолько тесно связан с амьенским, возведение которого началось лишь несколькими годами ранее, что иногда трудно понять, какое из этих двух зданий послужило образцом для другого. Поскольку в Бове деамбулаторий и внутренние боковые нефы превосходят по высоте капеллы и внешние боковые нефы, такая конструкция позволила, как в Бурже, и построить трифорий, и снабдить внутренние боковые нефы довольно



Собор Сен-Пьер в Бове.
Хор, начало строительных работ –
1225 г., реконструкции – 1284 г.
и 1573 г. (обе проведены из-за обвала
старого хора)



низко расположенным рядом окон. Благодаря этому во внутренней части деамбулатория своды достигли небывалой для Северной Франции высоты – из-за чего, в свою очередь, аркады хора оказались гораздо более высокими и заостренными, чем было бы в любом ином варианте. Эффектность этого элемента подчеркивается тем, что все арки верхних ярусов здесь существенно уже, чем в буржском соборе. Первоначально этот принцип нарушался в оформлении боковых сторон хора в Бове, где аркады были даже шире, чем в Бурже. Как выглядел в прошлом верхний ряд окон центрального нефа в Бове, неизвестно, ибо в середине XIII века, когда должно было начаться строительство этого яруса, в архитектурных планах произошли изменения. Над аркадой центрального нефа возвели ажурный, пронизанный светом трифорий, а над ним – очень высокие и узкие окна, в результате чего общая высота интерьера достигла рекордной отметки – 48 м. В 1272 году хор был готов для богослужений, но двенадцать лет спустя, в 1284 году, он неожиданно рухнул.

Причины этой катастрофы не вполне ясны, но, безусловно, дело было не в высоте хора. Возможно, строители допустили ошибки в конструкции контрфорсов. Осадка здания собора не завершилась и

по сей день, из-за чего приходится применять все более и более дорогостоящие системы опор – несмотря на то что в ходе реконструкции 1284 года число колонн в соборе было удвоено. Поскольку площадка хора не пострадала при обвале, ее структуру из тесно примыкающих друг к другу арок можно было распространить на все здание, – и в центре каждой арки боковых аркад хора поставили еще по одной опорной колонне. Разумеется, при этом интерьер собора «замкнулся», но зато благодаря узким пролетам стал казаться значительно более высоким.

В XVI веке, завершив создание трансепта, строители взялись не за центральный неф, а за монументальную башню над средокрестием. И это решение оказалось роковым. В 1573 году достроенная башня рухнула и причинила зданию значительный ущерб. На первом из сводов хора можно различить дату – 1575 год; именно в этом году свод был вторично реконструирован. После второй катастрофы здание так и не достроили, и по сей день оно осталось незавершенным.

Несмотря на то что технические причины первого обвала достоверно неизвестны, все же было установлено, что катастрофы не случилось, если бы не упомянутые выше изменения в плане, согласно которым собор в Бове должен был обрести гигантский ярус окон

центрального нефа – в стиле соборов Суасона, Шартра, Реймса и Амьена. Здание намеревались привести в соответствие со стандартными для Северной Франции того периода проектами храмов такой величины, а заимствованная из Буржа особая организация пространства должна была играть уже не столь важную роль. В результате утонченные, изысканно сливающиеся друг с другом проемы над обходом и капеллами превратились всего лишь в средство, позволяющее создать эффект колоссальной высоты интерьера хора.

Причины, по которым около 1200 года собор в Бурже (см. ил. на с. 65) оставался единственным в своем роде образцом оригинального стиля, необычного для французской готики, весьма многочисленны. Разумеется, будучи главным храмом обширного и влиятельного архиепископства в центре Франции, он играл важную политическую роль, и красота его не должна была иметь себе равных. Кроме того, как мы уже видели, буржские строители заимствовали целый ряд архитектурных мотивов у таких значительных зданий, как Нотр-Дам-де-Пари и монастырская церковь Клюни. Судя по многим деталям, сам архитектор этого собора был родом из той области Северной Франции в окрестностях Лана и Суасона, где культура зодчества достигла больших высот. Но все это еще не объясняет, почему буржский собор так отличается во всех отношениях от готических храмов не только Иль-де-Франса, где в основном зародился готический стиль, но и от образцов сакральной архитектуры, встречающихся в соседних с Буржем провинциях – Шампани и Пикардии. Возможно, разгадка в том, что Бурж находится на некотором удалении от политического и архитектурного центра своей области, благодаря чему архитектор имел возможность экспериментировать более свободно? Такой вопрос неизменно будет порождать все новые и новые гипотезы, тогда как дать на него убедительный ответ просто невозможно. И все же он заставляет нас наконец обратить внимание на те образцы готической архитектуры, которые появились в конце XII – начале XIII веков за пределами той колыбели готического стиля, где он зародился и пережил ранние этапы формирования и где, как мы видели, крупные монастырские церкви и соборы устанавливали все новые и новые стандарты этого стиля.

Готическая архитектура Шампани и Бургундии

Реймская епархия в Шампани и санская епархия, частично распространявшаяся на территорию Бургундии, по географическим и политическим причинам входили в ту область, которую выше мы называли колыбелью готического стиля. Но в окрестностях этих центров, лежавших на периферии королевского домена Франции, архитектура с ранних времен отличалась особым своеобразием. Дело в том, что местные зодчие ориентировались не только на раннюю готику Иль-де-Франса, но и на романскую архитектуру Бургундии того периода. Поэтому здесь и смогли возникнуть храмы, когда-то казавшиеся в высшей степени оригинальными, но позднее завоевавшие славу родоначальников готики.

Примером такого храма служит церковь Сен-Кирьяс в Провене, заложенная в 1157 году графом Шампани. Провен был одним из четырех городов, славившихся своими «шампанскими ярмарками», где регулярно собирались купцы со всей Европы. Принадлежа к санской епархии, эта церковь повторяет некоторые базовые элементы конструкции собора в Сансе. Особенно характерны в этом отношении трехъярусный вертикальный разрез интерьера и контраст между мощными главными колоннами, несущими на себе тяжесть

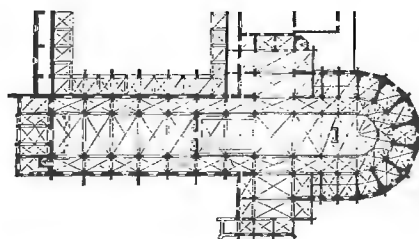


сводов, и очень тонкими служебными колонками. Но провенский архитектор не ограничился простым подражанием: трифорий своей церкви он оснастил гораздо более многочисленными колоннами, чем это предписывал санский образец, а также элегантно изменил очертания тяжелых поперечных арок, используя в декоре необычный зигзагообразный мотив. Но самый значительный вклад в общее впечатление от интерьера провенской церкви вносит новая форма сводов. Своды здесь не шестилопастные, как в Сансе, а гораздо более эстетичные – благодаря большему количеству нервюр – восьмилопастные. Поскольку по своим размерам провенская церковь уступает собору Санса, декоративные элементы архитектуры играют здесь гораздо более важную роль: ведь в соборе впечатление от них теряется на фоне обширного пространства интерьера.

Церковь цистерцианского аббатства в Понтиньи удалена от Санса приблизительно на такое же расстояние, как и провенская церковь, но находится от него к юго-востоку, то есть почти на самой границе с Бургундией. Из пяти первоначальных цистерцианских аббатств – центров общеевропейской деятельности этого ордена – до наших дней сохранилось только аббатство в Понтиньи. Остальные – Сито, Клерво, Моримон и Ла-Ферте – пали жертвами Французской революции и последовавших за ней событий. На протяжении всей второй половины XII века в Понтиньи велись строительные работы, ибо вскоре после завершения строительства церкви, спустя всего лишь



Ил. на с. 68: Бывшая церковь Нотр-Дам цистерцианского аббатства в Понтиньи, последняя треть XII в.
Вверху: Внешний вид
Внизу слева: Хор
Внизу справа: Деамбулаторий
План первого этажа ➤



несколько десятков лет, хор ее снесли и здание расширили (см. ил. на с. 68). Это потребовалось потому, что число монахов-священников возросло, а правила цистерцианского ордена требовали предоставить каждому из них возможность ежедневно служить мессы.

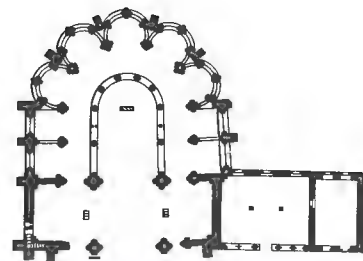
Точная дата возведения нового хора неизвестна, но, судя по стилю, можно предположить, что его построили в последней четверти XII века. Для церкви цистерцианского ордена, воспрещавшего излишества в расходах на строительство, хор этот необыкновенно роскошен. Семь радиально расположенных капелл соответствуют семи сторонам многоугольной площадки хора. По количеству капелл эта церковь превзошла не только другие церкви, но и почти все соборы своей эпохи – благодаря все той же особенности цистерцианского устава. Апсида церкви в Понтиньи состоит из семи сторон четырнадцатиугольника и дополнительного полупролета (тогда как стандартные апсиды представляли собой пятиугольник, а стандартные площадки хора соответственно были десятиугольными). В результате было увеличено также число колонн и окон, профили которых в сочетании с нервюрами свода, перекрывающего хор, образуют чрезвычайно изысканную конструкцию. Со структурной точки зрения все это было необходимо из-за сложной сети нервюр в деамбулатории и аркбутанов с наружной стороны хора; однако в теологическом отношении это здание едва ли можно назвать образцовым воплощением цистерцианской скромности.

Вполне понятно, насколько богатыми, невзирая на свой обет бедности, были монахи Понтиньи, если всего за несколько десятков лет им удалось завершить строительство этой церкви, а затем тут же приступить к реконструкции. Для сравнения заметим, что гораздо более скромная по масштабам церковь Сен-Кириас так и не была достроена.

Приблизительно в то же время, когда завершилось строительство церкви в Понтильи, был возведен новый хор церкви Сент-Мадлен в городе Везуле (Бургундия). Везуль в то время был популярным центром паломничества, ибо там хранились мощи святой Марии Магдалины. И только после 1270 года, когда в Сен-Максимен в Провансе обнаружили другие мощи Марии Магдалины, признанные папой подлинными, поток паломников в Везуль пошел на убыль, в результате чего город погрузился в долгий сон.

Готический хор в Везуле (см. ил.), подобно хорам церквей Сен-Дени и Сен-Реми в Реймсе, контрастирует с более старым, в данном случае романским, центральным нефом, устремленным к пронизанной светом восточной части здания. Хор не только организует все пространство интерьера, но и играет важную роль в создании внешнего впечатления от здания церкви, ибо располагается на высочайшей точке холма, возвышающегося над Везулем, и виден издали. Интерьер хора создан по чрезвычайно элегантному проекту, заслуживающему подробного рассмотрения. Во-первых, как и в Провене, здесь использован трехъярусный профиль по образцу собора в Сансе; и даже пилястры разделены валиками на секции точно так же, как в Сансе. Опять появляется мотив двойной главной колонны, хотя такая колонна встречается лишь однажды, на северной стороне хора, а напротив нее расположена одинарная тонкая опора. Эта выраженная асимметрия весьма привлекательна, но загадочна: она невольно притягивает к себе взор посетителя, отвлекая его от более важных с религиозной точки зрения элементов интерьера. Тонкие столбы этой двойной колонны – вообще самые тонкие из опорных конструкций хора, и расположены они именно там, где в большинстве других церквей мы встречаем самые мощные опоры,

Бывшая церковь Сент-Мадлен бенедиктинского аббатства в Везуле, последняя треть XII в.
Вверху: План хора
Внизу: Хор



т. е. между прямыми боковыми стенами и площадкой хора. Отступив таким образом от традиции, архитектор церкви в Везуле решил сложную архитектурную проблему соединения различных элементов восточной части храма. Это решение не только было новаторским, но и противоречило всем применявшимся до тех пор приемам, в особенности тем, что были использованы в Сансе и Провене.

Более того, это решение было тщательно продуманным и затрагивало даже форму сводов. Своды в Везуле представляют собой не ряд единообразных по форме конструкций, а секции равной величины. В результате шестилопастные своды чередуются с четырехлопастными и многоугольными, причем это разнообразие вовсе не бросается в глаза, так как величина всех сводов одинакова. Благодаря этому поперечные арки удалось сделать ничуть не толще нервюр, и они не разграничивают своды, но, напротив, как бы продлевая нервюры, формируют единообразное архитектурное пространство.

С помощью некоторых других приемов зодчий церкви в Везуле сделал впечатление от этих богато структурированных сводов еще ярче. Он не стал поднимать верхушки подпружных арок над окнами до высоты замкового камня свода, как это было принято. Опять же вопреки обычной практике он расположил нижние точки сводов на уровне верхней границы трифория. Оба эти приема позволили превратить

Ил. на с. 71: Собор Сент-Этьен в Осере, начало строительных работ – 1215 г.
Вверху: Внешний вид
Внизу слева: Центральный неф и хор
Внизу справа: Центральная капелла хора

свод из тяжело нависающей над интерьером конструкции, опирающейся прямо на стены, в великолепный балдахин. Такое расположение сводов проясняет наконец функцию странной пары тонких колонн – двойной и одинарной опор, установленных друг напротив друга. Становится понятно, что именно они, а не размещенные поблизости гораздо более мощные колонны, отмечают истинные границы пролета. Иными словами, конструкция пролетов в аркадной области не соответствует конструкции сводов, и это – весьма заметное отклонение от обычных структурных принципов готической архитектуры того периода.

Визуальная гармония играла в проекте церкви в Везуле гораздо большую роль, чем логическая согласованность. Это можно проиллюстрировать еще и тем фактом, что широкие промежутки между соседними главными колоннами разделены тонкими колонками, благодаря чему возвышающиеся над ними арки становятся столь же узкими, а главное – столь же низкими, как и арки верхних ярусов, структура которых в результате распространяется и на боковые стены.

При взгляде на деамбулаторий и венец капелл становится очевидно, что архитектор церкви в Везуле разрабатывал планы первого этажа и верхних ярусов как два отдельных проекта. На уровне первого яруса перед нами – простой деамбулаторий с глубокими, отделенными друг от друга капеллами. Однако на уровне окон разделительные стенки исчезают, и капеллы соединяются друг с другом, как в церкви Сен-Дени, где довольно неглубокие капеллы примыкают к двойному деамбулаторию и объединены с внешней частью обхода общими сводами. Таким образом, в Везуле сосуществуют и накладываются друг на друга два важнейших альтернативных проекта того времени: двойной деамбулаторий с неглубокими капеллами и одинарный деамбулаторий с глубокими капеллами. Хор этой церкви служит прекрасным примером того, как в последние годы XII века зодчим, даже хорошо знакомым с готической архитектурой Иль-де-Франса, тем не менее удавалось строить церкви в самых разнообразных стилях.

Если архитектор церкви в Везуле решил проблему структурного единства подпружных арок и сводов, то его коллега в Осере несколько десятилетий спустя отделил стену от этих структурных элементов. Реставрационные работы проводились с ориентацией на шартрский образец с его трехъярусным вертикальным разрезом (см. ил. на с. 71), хотя этот собор меньше шартрского по размерам. По-видимому, строители даже не пытались достичь шартрских масштабов – напротив, даже несущие конструкции (главные колонны, пилястры и колонки трифория) были сделаны гораздо более тонкими. Главные колонны в Осере примечательно изящны и тонки даже в сравнении с суасонскими, которые, в свою очередь, тоньше шартрских. Чтобы пучки служебных колонн не выступали слишком далеко вперед (а это было нужно не только по причине их многочисленности), опоры ребер стены установлены не перед стеной, а в коробкообразных стенных нишах. Эта идея, разумеется, была не нова, поскольку точно так же спроектирована центральная капелла церкви Сен-Реми в Реймсе, однако только в Осере такая система была использована последовательно во всех частях здания.

Кроме того, верхушки оконных ниш в Осере расположены так, что образуют независимые пустоты между сводом и оконными стеклами. Техническая утонченность и изящество этого приема лучше всего видны на примере центральной капеллы хора (сохранившейся до наших дней в первоначальном виде), где свод похож на отдельно установленный над капеллой балдахин (см. ил. на с. 71

внизу справа). Две колонны, фланкирующие вход в капеллу, представляются как два опорных шеста этого балдахина.

Строительство центрального нефа приходской церкви Нотр-Дам в Дижоне (см. ил. на с. 72 справа) пришлось в основном на вторую четверть XIII века. Зодчий этой церкви заимствовал многие архитектурные формы собора в Осере, но не стал полностью имитировать это здание. Так, по своим масштабам церковь в Дижоне – как и подобает приходской церкви – значительно меньше собора, и, следовательно, верхний ряд окон центрального нефа здесь короче, чем в Осере. Кроме того, в интерьере здесь (опять-таки в противоположность собору Осера) использованы единообразные опорные столбы, но при этом – ритмически организованные шестилопастные своды. Самый выдающийся образец такого противоречивого сочетания опор и сводов – собор Нотр-Дам в Париже, где единообразные пучки по три пилястра, теряясь в полутьме сводов, почти незаметно сливаются с чередующимися конструкциями нервюр. Дижонский архитектор разрешил проблему соответствия пилястров и нервюр совершенно противоположным способом. Поскольку к двум соседним опорам сходится различное количество нервюр, то и количество пилястров также различно. На одном опорном столбе возвышается три пилястра, на втором – один, на третьем – снова три и так далее по всей длине центрального нефа. В результате и своды, и пилястры вносят свой вклад в организацию ритмической структуры пространства. Этот ритм подчеркнут рядами единообразных главных колонн, аркадами трифория и верхними окнами центрального нефа, которые, как и в Осере, помещены в нишах. Таким образом, в дижонской церкви накладываются друг на друга две ритмические системы. Чтобы выделить это, архитектор установил опоры в трехпилястровых пучках, на которые опираются поперечные арки сводов, так далеко друг от друга, что между ними видна стена. Особенно ярко эта особенность различима на фоне аркадных арок, профили которых продолжают за пилястрами.

Кроме того, в Дижоне мы снова встречаем осерский мотив стены бокового нефа: в каждом пролете на равной высоте помещено несколько окон. Объединяясь в группы по три, эти окна соотносятся с трифорием, пролеты которого также имеют трехчастное деление, и создают дополнительное членение верхнего ряда окон центрального нефа сериями небольших, равных по величине стрельчатых окон. Этот мотив также подчеркивает единообразный ритм разделенных на узкие участки стен центрального нефа, а по контрасту выделяет и широкие подпружные арки сводов.

На фасаде дижонской церкви (см. ил. на с. 72 слева), уникальном произведении французской готической архитектуры, снова возникает мотив арочных рядов, накладывающихся друг на друга. Над изящными порталами возвышается чрезвычайно эффектная стена, украшенная скульптурными галереями и поясами резьбы.

Несмотря на то что постройки, расположенные к юго-востоку от Иль-де-Франса, т. е. главным образом на территории Бургундии, возводились с определенным учетом соборной архитектуры центральной области Франции, все же зодчие сохраняли здесь некоторую независимость. Найденным ими элегантным решениям конструктивных и декоративных задач (таким, как разграничение нижних и верхних ярусов в Везуле, уменьшение толщины несущих конструкций в Осере и разнообразие ритма в разных слоях стен в Дижоне) предстояло начиная с середины XIII века оказывать заметное влияние на архитектуру Парижа.



Приходская церковь Нотр-Дам
в Дижоне, вторая четверть XIII в.
Фасад



Приходская церковь Нотр-Дам
в Дижоне.
Центральный неф и хор



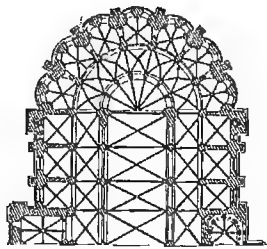
Готическая архитектура Нормандии

Удивительно, что историки уделили готической архитектуре Нормандии гораздо меньше внимания, чем архитектуре Иль-де-Франса или Бургундии того же периода, — невзирая на то что достоинства нормандских построек неоспоримы. Сведения о достижениях ранней готики Иль-де-Франса быстро распространились по всей Нормандии и прилегающим к ней территориям. Готический стиль утвердился здесь еще в те времена, когда Нормандия находилась под властью английских королей, т. е. до ее завоевания французским королем Филиппом II Августом в 1204 году. Так, например, профиль собора в Лизьё, реконструкция которого началась в 50-е годы XII века, очень похож на профиль собора Лана, хотя в Лизьё нет трифория.

С другой стороны, архитектура хора церкви Сент-Этьен в Кане, где погребен Вильгельм Завоеватель, гораздо более оригинальна. В конце XII века на месте старой апсиды отстроили новый хор с деамбулаторием (см. ил. на с. 73). Сохранившаяся на стене этого здания эпитафия донесла до нас имя его зодчего — Гиллельмус. В плане церковь Сент-Этьен подобна церкви Сен-Дени, ибо капеллы, окружающие деамбулаторий, здесь также соединены друг с другом; однако источником декоративных элементов церкви Сент-Этьен, несомнен-

но, послужил собор Кентербери. Важную роль сыграла и структура ярусов старой церкви канского аббатства: аркада, галерея и верхний ряд окон центрального нефа сохранились в новом хоре без изменений. Но еще более важно, пожалуй, то, что создатель новой канской церкви не отказался от столь типичных для нормандской архитектуры *mur épais* — толстых романских стен. Благодаря этому опорные столбы и арки в церкви Сент-Этьен оказались гораздо более мощными, чем в церквях Иль-де-Франса того же периода, поэтому их удалось богаче профилировать и оснастить большим количеством пилястров.

Характерная особенность *mur épais* состояла в потенциальной возможности расчленить такую стену на несколько слоев. Гиллельмус весьма охотно воспользовался этой возможностью: пазухи арок он украсил глубокими розетками, проникающими чуть ли не в самую сердцевину стены, а верхние окна центрального нефа поместил в глубине ступенчатых арок. Еще более очевидной слоистая структура стены становится при взгляде на опорные столбы в восточной части апсиды. Они состоят из двух колонн, помещенных друг за другом таким образом, что одна колонна как бы принимает на себя тяжесть внутреннего слоя главной стены центрального нефа, а вторая — внешнего.



Кан (Кальвадос). Бывшая церковь Сент-Этьен бенедиктинского аббатства. Хор, начало строительных работ – ок. 1200 г.
Слева: План хора

Этот мотив восходит к структуре раннеготического собора в Сансе и построек, созданных по его образцу, таких, например, как собор Кентерберии. Однако в канской церкви эта «двойная нормандская колонна» гораздо более декоративна, и даже пожалуй, более игрива и вычурна. Характерная ее черта – отдельные круглые абак капителей, благодаря которым колонны в каждой паре обособляются друг от друга. В Сансе же каждая двойная колонна увенчана общим прямоугольным абаксом.

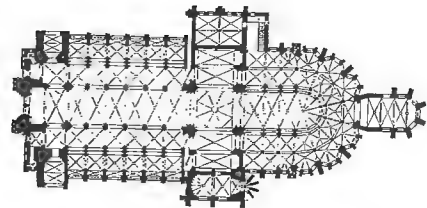
Наряду с круглыми базами и абаксами двойные колонны, использованные в апсиде церкви Сент-Этьен, входили в число излюбленных мотивов нормандской готической архитектуры. Мы снова встречаем их в хоре собора в Кутансе, где приблизительно с 1180 года их начали постепенно обновлять, продвигаясь при этом с запада на восток (см. ил. справа внизу). В отличие от фасада, который претерпел лишь незначительные видоизменения, центральный неф собора в Кутансе был реконструирован весьма основательно, и трудно даже заметить, что здесь по большей части сохранились старые романские стены. Профиль хора кутанского собора сходен с профилем церкви Сент-Этьен в Кане, однако в Кутансе стены соединяются со сводом более естественно благодаря тому, что диагональные и поперечные нервюры опираются на пучки из трех мощных пилястров, поднимающихся от самого пола (в Кане этот мотив встречается лишь в западной части хора). В декоре прямых боковых стен центрального нефа использован несколько иной рисунок: от пола до нижней границы галереи поднимаются тонкие опорные столбы, которые затем становятся более рельефными и в конце концов сливаются с богато профилированными нервюрами свода.

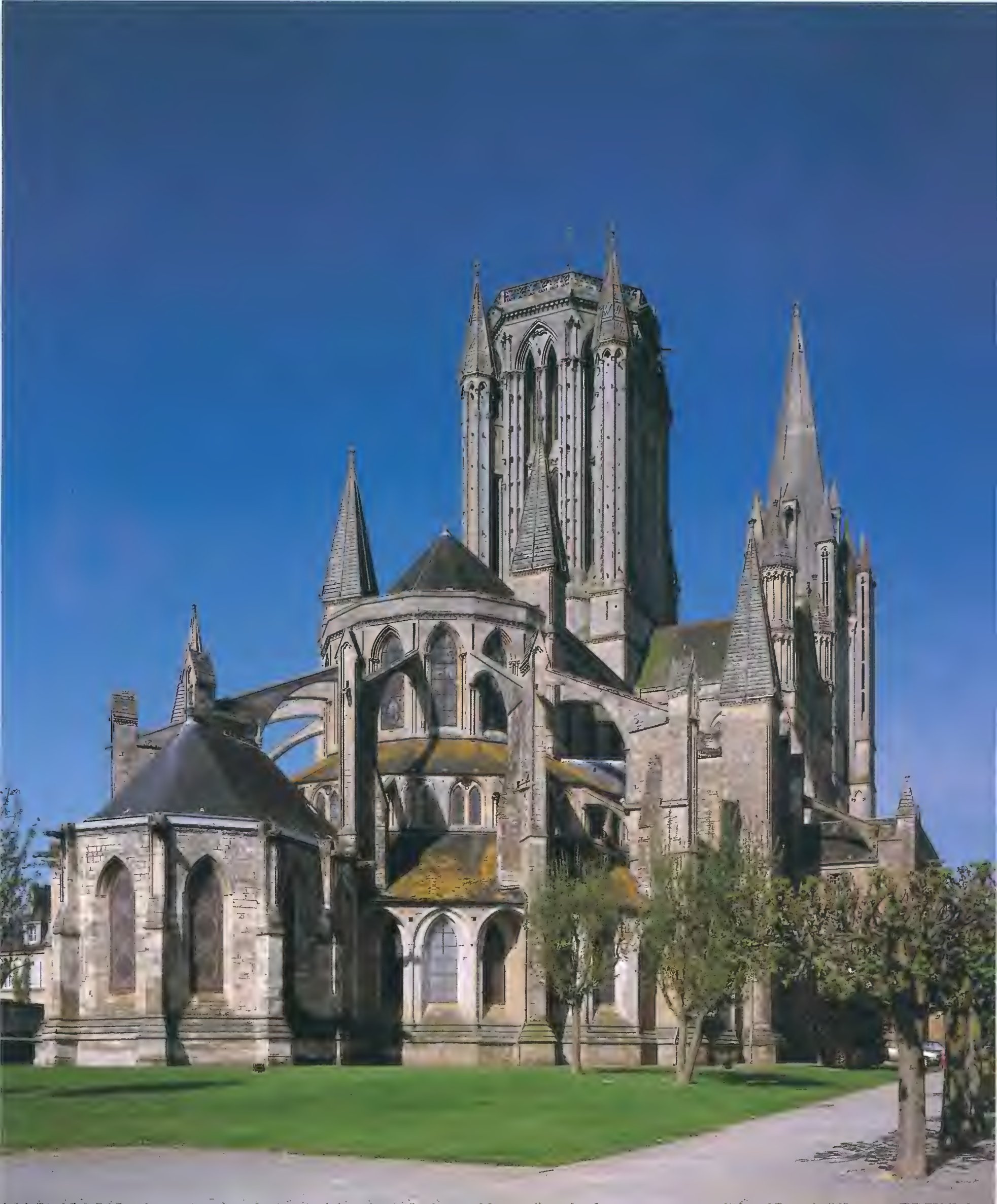
Хор собора в Кутансе, реконструкция которого началась, по-видимому, около 1220 года, был полностью обновлен. Боковые нефы превратились в двойной деамбулаторий, а капеллы стали менее глубокими, вместе с внешней частью деамбулатория они объединены под общим сводом, как в Сен-Дени, Кане и Шартре. Однако в отличие от этих трех храмов в соборе Кутанса боковые нефы не равны по высоте: боковые нефы, примыкающие к центральному, здесь выше внешних, как в Бурже. Традиционный для центрального нефа трехъярусный профиль (аркада, галерея для посетителей, украшенная глухими арками, и верхний ряд окон) присутствует здесь лишь во внутреннем боковом нефе хора, тогда как центральный неф выглядит исключительно просторным благодаря простому двухъярусному профилю (аркада и верхний ряд окон). Традиционная же нормандская *tur éraïs* расчленена на слои по всей высоте, благодаря чему внутренние структурные элементы здания четко противопоставлены внешним стенам и окнам.

В апсиде уже знакомый нам мотив двойных колонн, заимствованный из канской церкви Сент-Этьен, сочетается со слоистой стеной: расслоены даже стволы собранных в пучки опорных столбов вдоль прямых боковых стен хора. В результате создается впечатление, что каждый столб состоит из слитых воедино двух опор, причем передние опоры каждой пары образуют аркады, поддерживающие своды центрального нефа, а задние – аркады, на которые опираются своды боковых нефов.

Самая яркая особенность внешнего вида кутанского хора (см. ил. на с. 74) – резкий контраст между уступами этажей и гигантскими контрфорсами, по сути превращенными в стены, увенчанные шпильками. Эти контрфорсы заставляют взор наблюдателя устремляться еще выше, к башенкам с винтовыми лестницами и остроконечными каменными навершиями, и, наконец, к огромной башне над средо-

Кутанс.
Собор Нотр-Дам, 1180 г.
Справа: План





Ил. на с. 74: Кутанс.
Собор Нотр-Дам, вид с востока,
реконструкция завершена ок. 1180 г.

Байё. Собор Нотр-Дам.
Хор, ок. 1230–1245 гг.

крестием, которая не только доминирует над остальными элементами внешнего декора, но и производит незабываемое впечатление на зрителя, оказавшегося внутри собора. Там она возвышается над богато профилированной крестовиной, подобно гигантскому, но изящному воздушному фонарю, пронизанному солнечным светом. После того как была построена эта башня над средокрестием, пришлось увеличить высоту башен, украшающих фасад собора. Иными словами, реставрационные работы, продолжавшиеся на протяжении всей середины XIII столетия, завершились обновлением западной части собора, с которой около семидесяти лет назад они и начались.

Собор в Байи (см. ил.) можно назвать младшим братом собора Кутанса, так как оба эти здания унаследовали стилистические принципы обновленного хора церкви Сент-Этьен в Кане. Реконструкция собора в Байи началась именно с хора (ок. 1230–1245), богатый архитектурный декор которого явно противостоит простому убранству хора в Кутансе. Каждый опорный столб (за исключением двойных колонн в восточной части апсиды, образцом для которых послужили колонны канской церкви) окружен здесь множеством филигранных пилястров, а софиты арок разнообразно профилированы. Оригинальным связующим звеном между опорными столбами, арками и сводами в интерьере собора в Байи стали капители колонн с квадратными, восьмиугольными и круглыми абаками.

На фасадах трансептов, созданных в третьей четверти XII века, столь же великолепный декор обогащен традиционными элементами «лучистого» стиля, заимствованными из архитектуры Иль-де-Франса того периода. Сопоставив внешний вид соборов в Байё и Кутансе, мы приходим к выводу, что зодчий первого сделал ставку на богатство и разнообразие декоративных деталей, тогда как создатель второго пытался достичь особого зрительного эффекта путем контрастного противопоставления массивных каменных блоков.

В архитектуре монастырского здания Мервей (франц. «великолепный»), построенного в 1210–1228 годах в аббатстве Мон-Сен-Мишель (см. ил. на с. 76), совместились обе эти тенденции. После того как французский король Филипп II Август завоевал Нормандию, Мон-Сен-Мишель из простого аббатства, расположенного в центральной части англо-нормандского королевства, превратился в аванпост на рубеже французских земель – на естественной границе с Англией, которая теперь проходила по Ла-Маншу. А потому средств на реконструкцию монастыря не жалели.

Возникла необходимость в новом монастырском здании, которое объединило бы под одной крышей кладовые, комнаты для гостей, часто посещавших аббатство, и клуатр. Но на обрывистой скале, где стояла церковь, уже практически не оставалось места для такого здания. Поэтому пришлось возвести мощный фундамент, благодаря которому новая постройка стала походить на настоящую крепость. Однако ее внутренние помещения отличаются чрезвычайным изяществом, причем изысканность интерьера Мервей возрастает в направлении от нижних этажей к верхним.

Истинным венцом архитектуры аббатства Мон-Сен-Мишель стал клуатр, расположенный на самом верхнем этаже Мервей (см. ил. на с. 76 справа). Посетитель, оказавшийся в открытом деамбулатории, видит этот внутренний дворик через две накладываются друг на друга аркады. Узкое пространство между двумя рядами арок перекрыто изящным сводом, нервюры которого переплелись между собой, словно ветви деревьев. Возможно, зодчий и в самом деле пытался подражать природе, ибо в нормандской архитектуре пазухи арок часто украшались листовыми розетками,



Бенедиктинское аббатство Мон-Сен-Мишель. Монастырское здание Мервей, вид с севера.
Акварель Э. Саго, между 1862 и 1869 гг.

Справа сверху: Альмонарий монастырского здания Мервей, разрез по интерьеру



Бенедиктинское аббатство Мон-Сен-Мишель.
Внизу: Клуатры монастырского здания Мервей, 1210–1228 гг.

всего региона, поскольку она возможна только при наличии традиционной нормандской *mur épais*.

Конструкция и декор хора, мотивы которых заимствованы из «французской» готики, отличаются гораздо большей строгостью. Как и в хоре церкви Сент-Этьен в Кане, здесь мы не обнаружим ни малейших попыток декорировать поверхности и срезы стен. Хор руанского собора связан с готикой Иль-де-Франса даже теснее, чем хор церкви в Кане, ибо здесь использован необычный для Нормандии трехъярусный профиль – с аркадой, трифорием и верхним рядом окон.

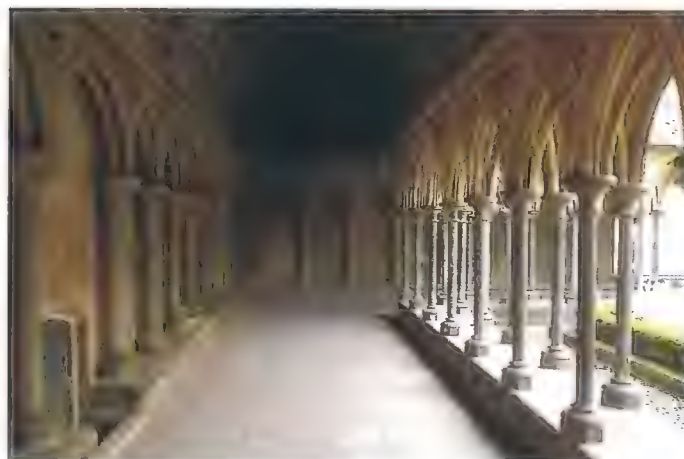
Более того, в хоре собора в Руане отсутствует типичный для нормандской храмовой архитектуры коридор, который проходил бы вдоль главных окон центрального нефа. Однако реконструкторы все же проявили определенное уважение к старинным частям собора: пояски стен, разделяющие ярусы в центральном нефе, подняты довольно высоко. И деамбулаторий с тремя выступающими капеллами (средняя из которых была обновлена после 1302 года) представляет собой подражание аналогичному элементу более раннего здания XI века.

Башня над средокрестием (крыша которой была разрушена ударом молнии в 1822 году, а к 1876 году была восстановлена в железной отливке) также весьма характерна для нормандских храмов

необыкновенно разнообразными по своей форме и по узору резьбы. А поскольку капители тонких колонн, которые обычно также украшали листовным орнаментом, здесь остались без декора, то можно говорить о намеренно подчеркнутом контрасте между простотой колонн и аркад, с одной стороны, и сложным оформлением свода с растительными мотивами – с другой.

Если упомянутые выше здания демонстрируют независимый путь развития готического стиля в Нормандии, то на примере других построек мы можем наблюдать разброс нормандской архитектуры от близкого родства с «французской» готикой до отчужденности от нее. Одна из таких построек – архиепископский собор в Руане, который постоянно расширяли и перестраивали на протяжении всего XII века. Следы строительных работ того периода до сих пор сохранились на фасаде собора Руана. После того как в 1200 году собор и весь город серьезно пострадали от пожара, возникла необходимость в новом храме. Однако возводили его вне всякой логической последовательности. Так, новый хор, созданный по плану архитектора Ангеррана в гораздо более современном стиле, чем прежний, был освящен еще до того, как в 1237 году завершилось строительство центрального нефа по плану Жана д'Андели.

На первый взгляд кажется, будто этот неф (см. ил. на с. 77 слева) состоит из четырех ярусов; но если рассматривать его из бокового нефа, то становится очевидно, что между аркадами и галереей свода нет. Там, где при стандартном расположении конструктивных элементов должна была бы находиться пята свода, мы видим лишь необычные обособленные пучки пилястров. Исследователи не пришли к единому мнению по вопросу о том, были ли эти пилястры призваны выполнять сугубо декоративную функцию или же вдобавок должны были скрывать нижнюю часть сводов боковых нефов (эти своды начали строить, но так и оставили незавершенными, поскольку архитектурный план впоследствии был изменен). Как бы то ни было, богатую профилировку опорных столбов и аркадных арок центрального нефа можно считать типичной для архитектуры



Руан. Собор Нотр-Дам.
Центральный неф и хор, начало строительных работ – после пожара 1200 г.



В центре и справа: Ле-Ман. Собор
Сен-Жюльен
Хор, 1217–1254 гг.



XII–XIII столетий. Близость этого собора к типичным для данного региона архитектурным формам становится еще очевиднее при взгляде на фасады обоих трансептов, несмотря на то что после 1280 года сюда были добавлены новые декоративные элементы в парижском «лучистом» стиле.

Итак, в архитектуре собора Руана уникальным образом объединены несколько стилей различного исторического происхождения. Кроме того, традиционные архитектурные формы здесь были совмещены с новыми, благодаря чему этот собор можно считать типичным образцом нормандской архитектуры. Если донаторы тех областей, где готический стиль только зарождался, стремились либо к контрастному противопоставлению старого и нового, либо к созданию единообразных храмов в «чистом» стиле, то их нормандские коллеги, очевидно, находили удовольствие в постоянном (и фактически далеко не всегда обязательном) видоизменении строительных планов, не заботясь ни о единообразии, ни о чистоте стиля. В результате получались в высшей степени оригинальные постройки.

Один из самых выдающихся образцов подобной архитектуры – хор собора в Ле-Мане (см. ил. в центре и справа), о центральном нефе которого мы уже говорили в связи с ранней готикой. Ле-Ман, расположенный в провинции Мен (как и Нормандия, к южной границе которой примыкал этот город), перешел под власть французского короля в 1204 году вместе с прочими французскими землями, прежде принадлежавшими королю Англии. Спустя десять с лишним лет, в 1217 году, король Филипп II Август дал капитулу собора разрешение на снос городской стены в том месте, где каноники намеревались возвести новый, необыкновенно большой хор. Поскольку холм, на котором стоял собор, здесь завершался крутым обрывом, сначала пришлось возвести фундамент. Но хотя это и потребовало больших затрат, уже к 1254 году новый хор был готов к освящению.

Зодчие отчасти последовали образцу хора собора Буржа, в котором внутренние боковые нефы уступами возвышаются над внешними; однако вместо миниатюрных капелл буржского типа в Ле-

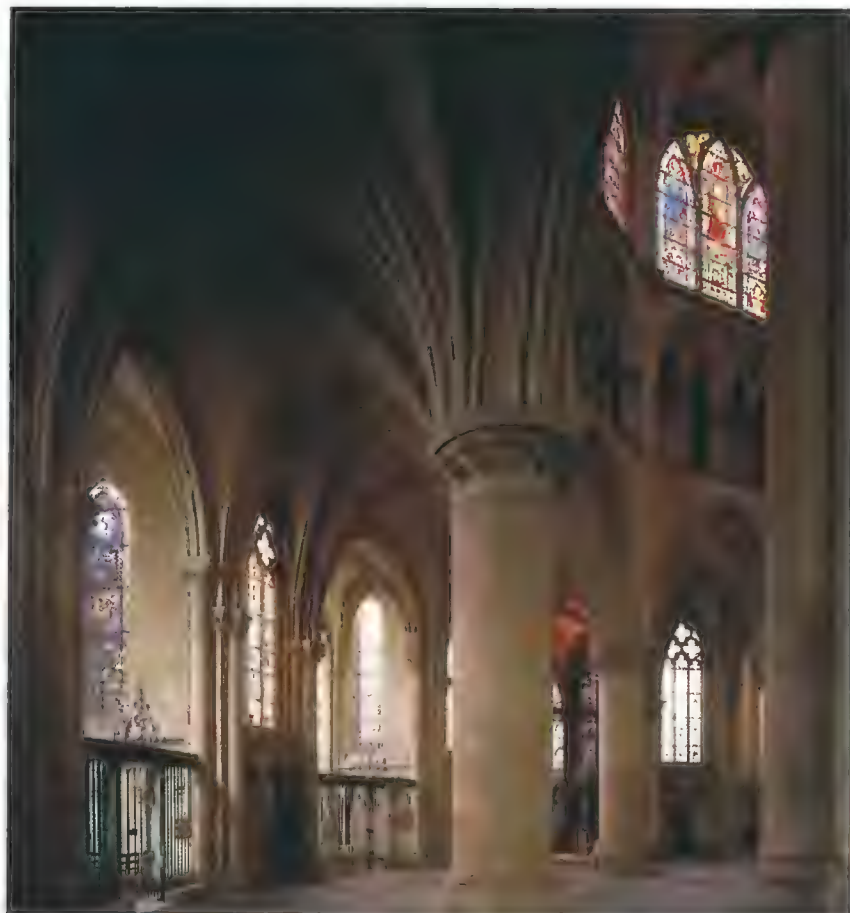
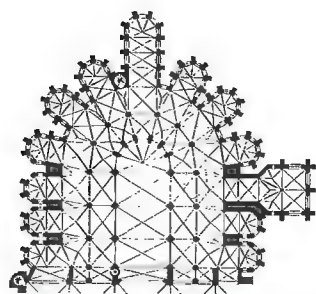
Мане мы видим большие и чрезвычайно глубокие капеллы, полукругом охватывающие внешний деамбулаторий хора (см. ил. справа). Эти капеллы входят в число самых ранних нововведений, воплощенных в архитектуре собора в Ле-Мане. Из-за своей угловатой формы и подпирающих их мощных контрфорсов они напоминают капеллы собора в Суассоне. Поэтому среди исследователей ныне стала общепринятой гипотеза о том, что первый архитектор, проводивший реконструкцию собора в Ле-Мане, был родом именно из Суассона.

Его преемник (под руководством которого, как предполагают, была реконструирована область центрального нефа, расположенная под верхним рядом окон), напротив, происходил, по-видимому, из соседней Нормандии. Ведь он не только использовал целый ряд мотивов, типичных для этого региона, – например, двойные колонны в восточной части апсиды и богато профилированные арки, – но и спроектировал профиль обхода хора по образцу деамбулатория хора собора в Байё, имеющего трехъярусное членение (аркада, галерея и верхний ряд окон). Декоративную отделку арочных пазух галереи, судя по всему, выполнили те же скульпторы, которые в 1228 году завершили работу в аббатстве Мон-Сен-Мишель (см. ил. на с. 76).

К реконструкции верхнего яруса центрального нефа приступил в 40-е годы XIII века третий архитектор, работавший в модном тогда стиле архитектуры Иль-де-Франса. Это очевидно прежде всего при взгляде на ажурную каменную работу, украшающую окна в этой части собора: в ней воспроизведены формы, использованные в декоре часовни Сент-Шапель и северных капелл парижского собора Нотр-Дам.

Но несмотря на все это стилистическое разнообразие, хор собора в Ле-Мане в целом производит впечатление цельной постройки – в основном благодаря тому, что зодчие с уважением относились к общему плану здания, а к разнообразию стремились только в деталях. Разумеется, из-за своих огромных размеров хор существенно отличается от центрального нефа, возведенного в XII веке, однако

Ле-Ман. Собор Сен-Жюльен
Справа: План первого этажа
Внизу: Деамбулаторий, после 1217 г.



нельзя сказать, чтобы эти две части здания противоречили друг другу. Взору посетителя, входящего в храм через западный портал, представало внушительное зрелище, величие которого нарастало с каждым шагом по мере приближения к алтарной области.

Ле-манский храм можно, по-видимому, назвать идеальным образцом готического собора, сочетающим в себе не только стили разных эпох и разных регионов, но и различные типы построек, — и при этом не производящим впечатление чего-то разнородного и противоречивого. И вовсе не случайно, что начиная с середины XIII столетия стиль, родоначальником которого явился этот собор, стал считаться образцовым по всей Европе.

Готическая архитектура Западной Франции

На западе Франции в отличие от других регионов донаторы и зодчие не только выказывали независимость от архитектурных достижений Иль-де-Франса, но и, как правило, были просто неосведомлены о них. Правда, иногда они заимствовали отдельные формы (например, элементы ажурного декора окон), однако не предпринимали никаких попыток подражать «классическому» готическому собору с его базиликообразным профилем, деамбулаторием и венцом капелл.

В Пуатье, где уже было несколько романских церквей с деамбулаторием, собор по-прежнему сохранил кубическую форму: его центральный и боковые нефы оканчиваются в восточной части на одном уровне (см. ил. на с. 79 слева). Строительные работы здесь начались,

по-видимому, еще в 50-е годы XII века, а в 1162 году получили новый импульс благодаря пожертвованию, поступившему от английского короля Генриха II и его супруги Алиеноры Аквитанской. Три необычно короткие апсиды, расположившиеся параллельно друг другу, завершаются на востоке сплошной прямой стеной, так что в пуатьеском соборе отсутствуют не только деамбулаторий и венец капелл, но и полукруглое восточное завершение алтарной области. В результате доминирующей чертой интерьера и внешнего вида собора оказывается впечатляющее единообразие структуры и пространства, тем более что перед нами — зальный храм, т. е. центральный и боковые нефы здесь имеют приблизительно одинаковую высоту.

Такая конструкция препятствует введению сколь-либо заметных контрастов между различными частями здания — контрастов, которые в других регионах являлись одним из важнейших признаков готической архитектуры. Даже в более ранних зальных церквях, часто встречающихся на западе Франции и послуживших моделью для пуатьеского собора, мы не встретим настолько близких друг другу по пропорциям центрального и боковых нефов, как в соборе Сен-Пьер.

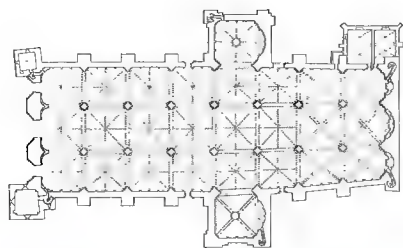
Профиль интерьера собора типичен для пуатьеской храмовой архитектуры: над высокой аркадой протянулся ряд неглубоких стеновых ниш с большими окнами. Как и в соборе Анже, своды куполообразно поднимаются к центру, однако в соборе Сен-Пьер все нервюры, расположенные к западу от двух пролетов хора (где своды также подняты выше, чем в центральном нефе), становятся чрезвычайно тонкими. Каждый свод разделен этими изящными нервюрами на восемь лопастей: ребра проходят не только по диагонали, как обычно, но и между верхними точками поперечных нервюр и подпружных арок. В результате с опорными столбами соединены только четыре ребра из восьми.

По этой причине наблюдается любопытное несоответствие между опорами, мощные полупилястры которых соотносятся с арками, разделяющими своды, и самими сводами, достаточно свободно раскинувшимися между ними, подобно узким парусам. Структурная связь между опорными столбами и сводами оказывается относительно слабой. Эту особенность можно интерпретировать как еще одно свидетельство отказа от принципов готической архитектуры того времени. В ходе строительства, продолжавшегося и в XIII веке, планы несколько раз менялись. Но только на завершающем этапе строительных работ, во время возведения западного фасада, собор Пуатье наконец пришел в соответствие с одной из стилистических разновидностей готической архитектуры.

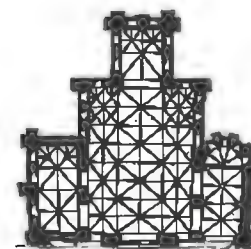
Так, портал собора Сен-Пьер был создан по образцу портала собора в Бурже, а окно-роза, появившееся уже во второй половине XIII века, — по модели розы на западном фасаде собора Нотр-Дам в Париже. В Нормандию, которая, как и Пуатье, перешла под власть французского короля в 1204 году, готический стиль королевского домена пришел гораздо раньше. В Западной Франции он, напротив, не мог прижиться еще довольно долго.

Тенденция к отрицанию новых достижений архитектуры Иль-де-Франса отразилась и в конструкции церкви аббатства Сен-Серж в Анже, где прямоугольный хор с двойными боковыми нефами оснащен прямоугольной центральной капеллой, образующей дополнительный выступ (см. ил. на с. 79 справа). Тонкие лопасти сводов, поднимающихся все выше по направлению к центральной части хора, поддерживают друг друга, благодаря чему отпадает необходимость в добавочных контрфорсах. Главные трапеи хора перекрыты восьмилопастными сводами, что характерно для Анже, а в восточ-

Пуатье. Собор Сен-Пьер,
вторая половина XII в.
Справа: План первого этажа



Анже. Бывшая церковь бенедиктин-
ского аббатства Сен-Серж.
Хор, начало XIII в.
Справа: План первого этажа



ных оконечностях апсид и в углах хора в каждом своде оказывается по девять нервюр. Дополнительные ребра здесь не только выполняют декоративную функцию, но и усиливают вертикальное давление сводов, связанных с внешними стенами. Благодаря этому ослабля diagonalная нагрузка, и опорные столбы в хоре удалось сделать гораздо более тонкими, чем обычно; при более сильном боковом давлении эти изящные опоры могли бы довольно быстро обрушиться.

В результате хор церкви Сен-Серж превратился в один из самых изящных и утонченных образцов готического хора. Своей уникальной структурой он обязан именно местной традиции устройства нервюрных сводов, которая зародилась в том же Анже в середине XII века, во время строительства собора Сен-Морис. Влияние готического стиля королевского домена Франции на архитектуру этой церкви было минимальным.

Виллар д'Оннекур.
Альбом каменщиков.
Чертежи каменной работы
для отделки опорных столбов и окон.
Париж, Национальная библиотека,
Ms. fr. 19083.

«Лучистая» готика

Новые строительные методы и стилистические инновации

К началу 20-х годов XIII века в королевском домене Франции и в соседних с ним областях появилось множество образцов храмовой архитектуры в готическом стиле — от соборов до приходских церквей. Это бурное строительство повлекло за собой ускорение технического прогресса. Следовательно, «расчленение» стены и системы опор, которые мы наблюдаем, например, в парижском соборе Нотр-Дам, стали не только результатом обновления эстетических принципов, но и продуктом новых достижений строительной технологии. В этом отношении архитекторы XIII века располагали гораздо более богатым опытом, чем их предшественники. Методы строительства также были во многом рационализированы: камни необходимой формы вытесывали теперь поточным методом, что позволило существенно сократить расходы и ускорить строительные работы. В целом строительный процесс теперь можно было планировать гораздо лучше, чем прежде, что благоприятно сказалось не только на общей организации работы, но и собственно на качестве архитектуры (см. с. 154–155).

Важнейшей предпосылкой прогресса в этой области явился тот факт, что за короткое время существенно усовершенствовались приемы архитектурных чертежей. На смену простой разметке строительного участка, производившейся с помощью веревок и колышков и обеспечивавшей только самое общее представление о плане будущего храма, около 1220 года появились первые мелкомасштабные планы, которые чертили с помощью компаса и отвеса на оштукатуренных цоколях или стенах. Поначалу на этих ранних чертежах были представлены только отдельные детали, имеющие простую геометрическую форму (например, окна-розы), но довольно скоро появились и полные планы зданий.

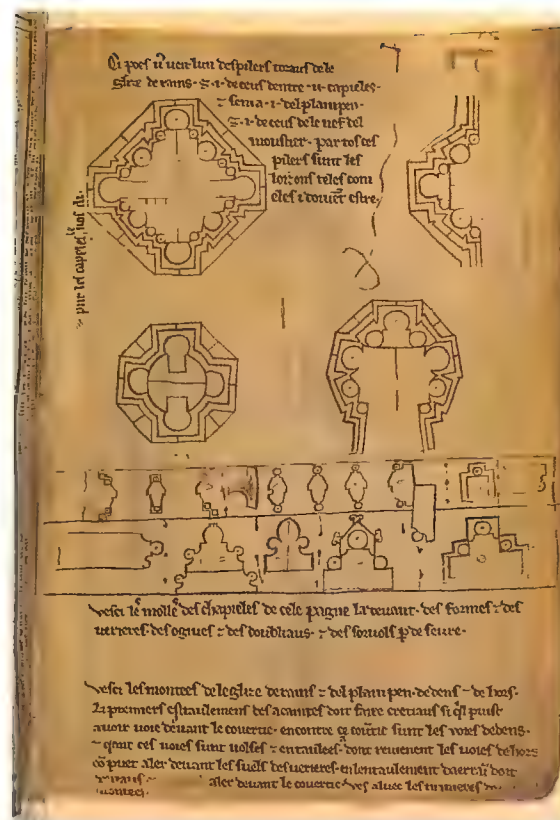
В 20–30-х годах XIII века был сделан важнейший шаг вперед в развитии архитектуры: мелкомасштабные архитектурные планы стали чертить на пергаменте. Благодаря этому стало возможным изобразить в необходимом количестве экземпляров любую крупную или мелкую архитектурную форму, чтобы предоставить скульпторам и каменщикам точные сведения обо всех деталях. Созданные в тот же период знаменитые «протоколы каменщиков» Виллара д'Оннекура (см. ил.) содержат уникальный обзор разнообразных функций и типов архитектурных чертежей. Правда, сам Виллар, по-видимому, не был архитектором, но его альбом, где изображены не только церкви, но и люди, животные, механизмы, предметы мебели, резные орнаменты и т. д., свидетельствует о возникшем в тот период повышенном интересе крупных строительных организаций к разнообразным архитектурным схемам и деталям. Виллар делал зарисовки в Камбре, Лане, Реймсе, Шартре, Лозанне и даже в Венгрии.

Появление архитектурных чертежей на пергаменте позволило также создавать предварительные наброски и тем самым активнее экспериментировать с новыми идеями. Более того, подобные чертежи можно было без труда транспортировать, так что архитекторы, не покидая родных мест, обрели возможность идти в ногу с последними достижениями европейского зодчества. К примеру, с планом здания, возводившегося в Париже, достаточно быстро могли ознакомиться зодчие других городов и стран, благодаря чему любое новшество стремительно завоевывало популярность. Так было преодолено основное препятствие на пути распространения инноваций, прежде зависевшего от индивидуальной склонности конкретного архитектора

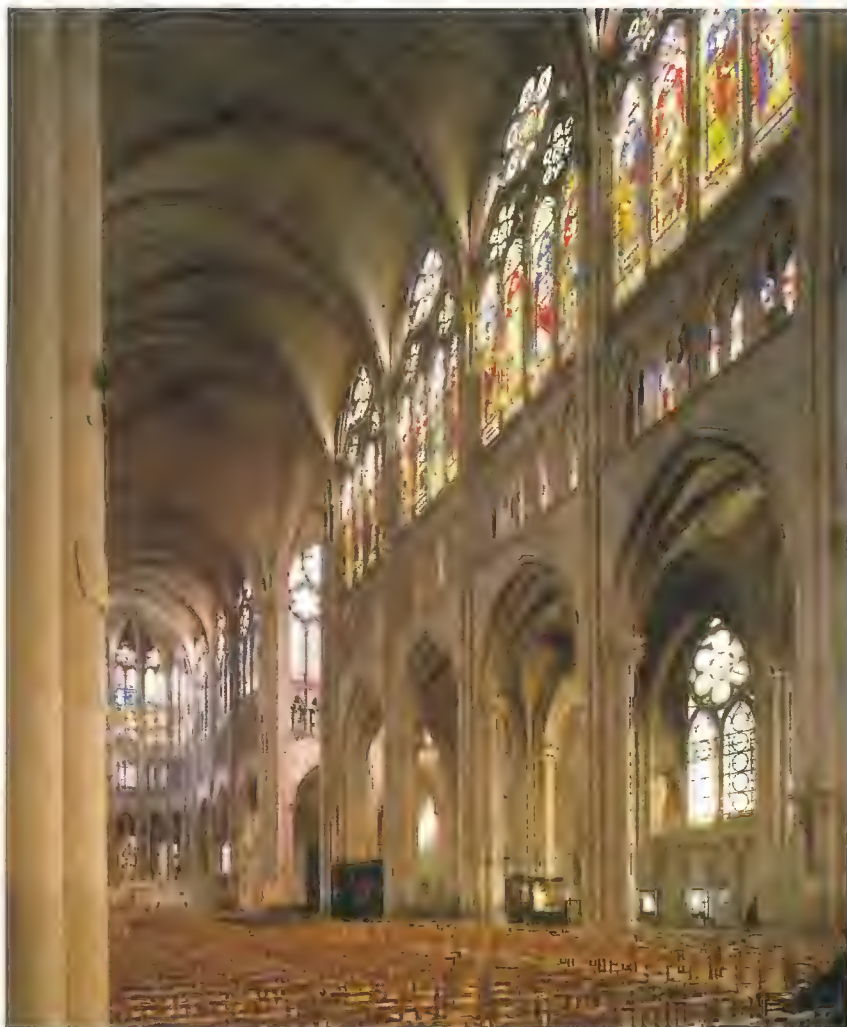
или каменщика к путешествиям. С другой стороны, в результате развития архитектурных чертежей зодчие в своих замыслах стали, по крайней мере частично, стремиться к тому, чтобы план постройки можно было изобразить в графическом виде. Начиная с последней четверти XIII века многие образцы готической архитектуры выглядят как продукт механического наложения друг на друга нескольких чертежей.

Стиль готической архитектуры, сложившийся во Франции после 20-х годов XIII века, называют «лучистым» — в честь типичного для того периода орнамента в форме солнечных лучей, украшавшего изящные окна-розы. Благодаря техническим инновациям формы ажурного каменного декора окон стали богаче и изысканнее; сложные узоры теперь выполняли по предварительным чертежам, сделанным на пергаменте. Но несмотря на возросшую сложность орнаментов, декоративная структура по-прежнему оставалась двухмерной, лишенной объема.

Французским окнам-розам пытались подражать по всей Европе. Они встречаются даже в постройках, в остальном не имеющих ничего общего с французской архитектурой. И это заставляет сделать еще один важный вывод. В XIII веке в Западной и Центральной Европе (даже за пределами французского королевского домена, к тому времени значительно увеличившегося в размерах) французскую культуру, и в особенности стиль парижского двора Людовика IX Святого, начали воспринимать как образец для подражания. Подражали не только французской моде, придворному церемониалу и поэзии, но и французской архитектуре. И в результате уже к середине XIII столетия готика превратилась в общеевропейский стиль. Правда, этой чести удостоились далеко не все стилистические разновидности готики:



Сен-Дени, бывшая церковь
бенедиктинского аббатства.
Центральный неф с хором
и трансептом



Сен-Дени, бывшая церковь
бенедиктинского аббатства.
Окно-роза в трансепте, после 1231 г.



как правило, ориентировались на парижский стиль. Но зато слава его достигла таких высот, что любого архитектора могли поставить во главе строительства только на том основании, что он изучил последние достижения архитектуры французской столицы, — даже если в действительности он был весьма посредственным адептом школы парижской готики.

Разумеется, назвать точную дату зарождения «лучистой» готики невозможно. Даже ранняя готика возникла не в одночасье, а развивалась постепенно, пока современники не стали воспринимать ее как некий самостоятельный феномен с типичными только для него отличительными признаками. По этой причине многие характерные черты «лучистой» готики можно обнаружить уже в архитектуре амьенского собора, в равной мере сочетавшей в себе традиционные и новые формы.

Французский двор и его окружение

По-видимому, не следует считать простым совпадением тот факт, что одним из первых образцов нового стиля снова стала церковь аббатства Сен-Дени, которая в XII веке, при аббате Сугерии, сыграла столь важную роль в развитии готики. В 1231 году аббат Эд Клеман заказал новую реконструкцию этой церкви — возможно, из-за того,

что верхние ярусы здания, возведенного при Сугерии, обветшали и грозили обрушиться. Впрочем, не исключено, что Клеман просто хотел, чтобы церковь наконец приобрела полностью современный вид (см. ил.). В результате пришлось пожертвовать старинным центральным нефом эпохи Каролингов, который до тех пор бережно сохраняли; впрочем, деамбулаторий хора, построенный при аббате Сугерии, остался в неприкосновенности.

Неизвестный зодчий, проводивший новую реконструкцию, прежде всего укрепил ряды опорных столбов в интерьере хора. Это был сложный с технической точки зрения процесс, так как обновляли лишь опорные столбы, не затрагивая покоящихся на них аркад и сводов. При этом архитектор принимал в расчет не только стилистическую, но и эстетическую структуру более ранних частей хора: сохранив колоннообразную форму старых опор, он лишь добавил к каждой из них по несколько пилястров. В остальных частях церкви были использованы единообразные опоры, имеющие в плане форму креста. Правда, стволы этих опор разглядеть трудно, так как они почти полностью скрыты за пилястрами. Таким образом, из аркад центрального нефа церкви Сен-Дени наконец исчезли круглые опорные столбы. Прежде здесь стояли либо одиночные колонны, либо так называемые *piers cantonnés* (колонны с обособленными друг от

Труа. Собор Сен-Пьер.
Хор, начало строительных работ —
ранее 1208 г.; верхний ряд окон цент-
рального нефа реконструирован
после катастрофы 1228 г.



друга пилястрами). Отказ от опор этого типа повлек за собой далеко идущие последствия: раньше все элементы опорной конструкции прерывались капителью, а теперь пучки пилястров стали беспрепятственно подниматься от пола до самого свода. Кроме того, отпала необходимость в структурном разграничении между опорами аркады и опорами средокрестия или башни, где всегда устанавливали мощные, крестообразные в плане столбы с пучками пилястров, не расчлененных поясками. Новый тип системы опор, таким образом, сделал пространство центрального нефа более единообразным как по вертикали, так и по горизонтали, унифицировав структуру пролетов. Появление этой системы стало революционным шагом в развитии архитектуры, так как в результате из аркад центрального нефа исчезла колоннада, восходящая к античным принципам храмового строительства.

Снова используя в хоре колоннообразные опоры старого типа, зодчий XIII века сохранил тем самым структурное единство деамбулатория и венца капелл церкви времен Сугерия. В то же время это позволило ему подчеркнуть, что данная часть постройки относится к более раннему периоду, и четко отграничить ее от современных частей. Быть может, новая система опор была изобретена именно ради того, чтобы ярче высветить этот контраст.

Благодаря тому что опорные столбы образовали единое целое с примыкающими к ним пилястрами, появилась возможность по-новому структурировать верхние ярусы центрального нефа, приведя их в соответствие с системой опор. Так, изящные арки трифория и верхние окна центрального нефа были связаны общими средниками. В результате форма рельефных элементов этой области естественно гармонирует с формой объединенных в пучки нерасчлененных пилястров. Структурное единство верхних ярусов еще отчетливее соблюдено в поздних частях центрального нефа, заверщенного в 1281 году (см. ил. на с. 81 слева). Здесь средники верхних окон нефа удлинены, из-за чего венцы окон подняты выше, чем обычно, и располагаются на той же высоте, что и вершины сводов. А это означает, что средники верхних окон центрального нефа завершаются на той же высоте, что и пилястры. Такое решение весьма убедительно с эстетической точки зрения, однако оно противоречит прежним архитектурным принципам расположения окон трансепта и хора. В церкви Сен-Дени ажурным каменным орнаментом украшены не столько нижние части окон, сколько венцы; преобладающая форма этого декора — шестилистник — играет важную роль и в ажурном орнаменте, украшающем огромные окна-розы трансептов. При этом центральные точки окон-роз в трансептах находятся на одной высоте с нижними шестилистниками венцов верхних окон центрального нефа. По сути, именно окна-розы на фасадах трансептов (см. ил. на с. 81 справа) задают стандарт, на который ориентирован весь верхний ряд окон центрального нефа. Дело в том, что они целиком заполняют пространство между трифорием и вершиной свода, а следовательно, своды уже нигде не могут ни подняться, ни опуститься. А поскольку диаметр окна-розы также совпадает с шириной трансепта, то именно трансепт определяет пропорции всех остальных частей церкви. И это вовсе не случайность: ведь в южном трансепте должна была расположиться усыпальница французских королей. В 60-х годах XIII века изваяли новые статуи для гробниц. Реконструкция церкви Сен-Дени была призвана еще раз подчеркнуть роль этого храма как места погребения монархов. Поэтому трансепты расширили и снабдили двойными боковыми нефами, что стало для Сен-Дени радикальным новшеством. Пролеты внешних боковых нефов собирались увенчать башнями, чтобы местоположение королевских гробниц можно было определить даже снаружи (правда, башни так и не достроили). Окна-розы обеспечили связь между внешним видом церкви и интерьером, в структуре которого они, безусловно, играют важнейшую роль.

Стиль реконструированной церкви Сен-Дени был, судя по всему, заимствован зодчим, обновившим верхние ярусы собора в Труа (см. ил.). Их пришлось реконструировать после того, как в 1228 году во время бури здание собора серьезно пострадало; строительные работы, впрочем, шли здесь с самого начала XIII века. Церковь в Сен-Дени и собор в Труа были обновлены почти одновременно, и точно установить, в каком из этих зданий реконструкция завершилась раньше, невозможно. Однако сравнение внутренней структуры храмов заставляет предположить, что новая церковь Сен-Дени, где строительные работы велись по значительно более сложному плану, чем в Труа, появилась на свет первой. Более того, еще до перестройки церкви в аббатстве Сен-Дени предпринимались попытки реконструкции других зданий, чего не наблюдалось в Труа.

Новый архитектурный стиль церкви Сен-Дени, в котором пышность и элегантность конструкций сочетались с бургундской структурой стены, в 30-е годы XIII века был применен при реконструкции меньшего по масштабам здания — королевской часовни в Сен-Жермен-

Сен-Жермен-ан-Ле. Бывшая часовня
Нотр-Дам при королевском дворце,
начало строительных работ – 1238 г.

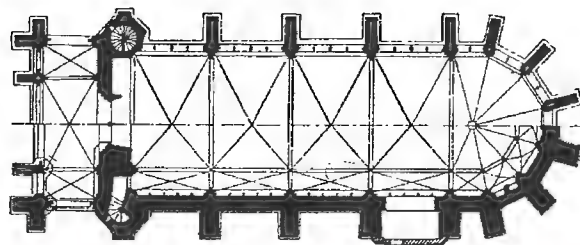
ан-Ле к западу от Парижа (см. ил.). Стены здесь расчленены на слои. Изящно профилированная аркада выступает над цоколем; все окна (в том числе и западное окно-роза, позднее заложенное) помещены в нишах, вершины которых располагаются на одной высоте, а пазухи, лежащие прямо под лопастями сводов, застеклены. Тем самым выразительно подчеркнуто противопоставление между внутренним и внешним слоями стены. Наконец, архитектор даже ввел стилистический контраст между наружным декором стен, в котором доминируют застекленные участки, и системой опорных конструкций и сводов в интерьере здания. Ажурная каменная работа, украшающая окна, благодаря изобилию декоративных корон в ее орнаменте контрастирует с гладкими опорными столбами в интерьере. Разумеется, этот прием был уместен только в маленькой часовне, где окна находятся ближе к наблюдателю, чем в базилике с высоким верхним ярусом центрального нефа. В то время архитектор мог рассчитывать на внимательного зрителя, который сможет заметить и оценить по достоинству подобные тонкости.

Заказчик часовни в Сен-Жермен-ан-Ле, король Людовик IX, наверняка заметил эти тонкости, однако, по-видимому, счел их чересчур роскошными для самой главной из всех церковных построек, созданных под его покровительством, – часовни Сент-Шапель в Париже (см. ил. на с. 84–85). Эта часовня была освящена в 1248 году, а основные этапы строительных работ прошли здесь, вероятно, в первой половине 40-х годов. Не уступая по высоте многим соборам прежних лет, Сент-Шапель возвышается посреди королевского дворца, словно гигантская каменная рака, каковой она, в сущности, и являлась, ибо была задумана как хранилище для священной реликвии, полученной от византийского императора Балдуина II и считавшейся подлинным терновым венцом с головы Иисуса Христа. В 1239 году этот венец доставила в Париж торжественная процессия. Обладание им должно было укрепить сакральный характер власти французских монархов, которые к тому же вот уже несколько столетий удостаивались чести помазания священным елеем, якобы принесенным на землю ангелами прямо с небес. Терновый венец был весьма красноречивым символом королевской короны. И когда король воздавал почести этому венцу, стоя с ним в руках перед алтарем Сент-Шапель, он превращался в живой символ Христа, окруженного апостолами, статуи которых украшали опорные столбы в алтарной части часовни. При этом ангелы на рельефах, украшающих пазухи арок за спинами апостолов, вершили торжественное богослужение. Всякому свидетелю этой церемонии должно было представляться, что король попал в средоточие воплощенного на земле Небесного Иерусалима.

При возведении столь важного в политическом отношении здания, как Сент-Шапель, было бы неразумно ограничиться одним лишь новомодным парижским стилем. Вневременное, вечное значение этого сакрального сооружения более уместно было выразить средствами «классической» архитектуры. Поэтому вовсе не удивительно, что анализировать структуру Сент-Шапель следует совершенно иным способом, нежели структуру прочих образцов архитектуры, созданных в стиле «лучистой» готики. Особого внимания заслуживает верхняя капелла Сент-Шапель, расположенная над чрезвычайно сложной по строению нижней капеллой – двухъярусной, как того требовал стиль дворцовых часовен. Верхняя капелла опирается на нижний свод, поддерживаемый тонкими колоннами, далеко отстоящими от стен (см. ил. на с. 84). Изящные арки с ажурным декором передают распор свода на внешние стены. Если бы



Париж. Бывшая часовня Сент-Шапель при королевском дворце, освящена в 1246 г. Нижняя капелла
Справа: План первого этажа



С. 85: Париж. Сент-Шапель.
Верхняя капелла







Ил. на с. 86: Сен-Жерме-де-Фли, бывшая
церковь бенедиктинского аббатства.
Капелла Богоматери, ок. 1260–1265 гг.



свод опирался непосредственно на стены, то его подпружные арки пришлось бы сделать не только шире, но и выше, тогда они поднялись бы почти от самого пола.

Инженерная конструкция верхней капеллы отличается не меньшей изысканностью, однако технические средства ее воплощения — сложная система стержней и кольцевых якорей — здесь тщательно замаскированы. Чтобы верхняя капелла выглядела просто, но элегантно (см. ил. на с. 85), архитектор должен был преодолеть соблазн наглядной демонстрации своих технических способностей. Стена капеллы, в сущности, преобразована в ряд неглубоких подпружных арок, внутри которых помещены очень высокие и узкие окна со скромными, не бросающимися в глаза венцами. Своды с высокой линией пят опираются на тонкие пилястры разнообразных размеров. В росписи интерьера доминируют цвета и мотивы королевского герба, тогда как лопасти сводов изображают звездное небо. Несмотря на позднейшую капитальную реставрацию, первоначальная цветовая гамма сохранилась до сих пор; в ней преобладают интенсивные красные и синие тона.

Можно провести параллель между архитектурой часовни Сент-Шапель, в которой отсутствуют модные в те времена элементы, и внешностью самого Людовика Святого, который избегал широких

Сен-Жерме-де-Фли, бывшая церковь
бенедиктинского аббатства
Слева: Коридор между восточной
стеной хора и капеллой Богоматери
Справа: Капелла Богоматери,
ок. 1260–1265 гг.



жестов вообще и щегольства в частности. При этом Сент-Шапель ни в коей мере нельзя назвать старомодной постройкой; напротив, она на много лет вперед установила стандарты «классической» готики. За пределами Франции, в тех европейских странах, где правители пытались подражать французским монархам, эта часовня стала образцовой моделью для готических сооружений. Однако в самой Франции стала набирать силу тенденция к возведению более скромных по масштабам зданий, ибо с Сент-Шапель все равно уже не могла бы сравниться ни одна постройка.

Так, капеллу Богоматери в церкви аббатства Сен-Жерме-де-Фли (см. ил. на с. 86–87) можно назвать миниатюрной и не столь безудержно устремленной ввысь версией Сент-Шапель. Впрочем, снаружи эта капелла украшена гораздо более изысканно и пышно, что особенно бросается в глаза при взгляде на филигранные щипцы и богато отделанные карнизы. То же можно сказать и о коридоре, соединяющем эту новую пристройку со старой церковью и превращающем ее в нечто большее, чем обычная осевая капелла. Декоративное мастерство этого маленького архитектурного шедевра полнее всего раскрывается именно в данной части, поскольку система опорных конструкций здесь выглядит менее громоздкой. Об изяществе декора можно также судить по окнам, венцы которых украшены не четы-

рехлистниками, как в Сент-Шапель, а пятилистниками, причем на-
вершие каждого окна выполняет роль декоративного щипца. Кроме
того, в интерьере этого коридора вновь появляется слоистая стена, от
которой отказался зодчий Сент-Шапель, а служебных пилястров во-
круг опорных столбов здесь гораздо больше, чем требовалось бы для
решения сугубо конструктивной задачи, пучки пилястров словно
вторят очертаниям богато профилированного портала капеллы.
Стрельчатые арки аркады задают особый пространственный ритм,
не совпадающий с ритмом ажурного декора окон. В интерьере самой
капеллы, напротив, доминируют гладкие поверхности, поскольку
пилястры почти не выступают за плоскость стены. Зодчий, проекти-
ровавший капеллу Богоматери в Сен-Жерме-де-Фли, мастерски
умел создавать декоративные, трехмерные и графические эффекты и
тонко разнообразить их в соответствии с общей структурой той или
иной части постройки.

Моделью для такого типа архитектуры, отличающегося изобили-
ем тонких нюансов, послужили фасады трансептов собора Нотр-Дам
в Париже, созданные около 1250 года. Реконструкция фасадов пона-
добилась из-за того, что примерно в 1220–1230 годах между контр-
форсами собора начали строить капеллы, и оказалось, что эти капел-
лы затеняют старые фасады. Сначала перестроили северный фасад, а
затем – южный. Реконструкцией северного фасада руководил Жан
де Шелль, незадолго до своей смерти заложивший также камень в
основание южного фасада (см. ил. на с. 89 вверху). Имя этого архи-
тектора известно нам благодаря надписи, которую сделал на цоколе
южного фасада его преемник, Пьер де Монрейль. Южный фасад по
структуре в целом аналогичен северному, однако отличается от него
рядом мелких деталей. Например, ажурный декор окна-розы здесь
более сложен и утончен. И хотя внешний вид этого фасада изменил-
ся после нескольких реконструкций, до сих пор можно понять, поче-
му Пьеру де Монрейлю, как явствует из эпитафии на его надгробном
камне, присвоили высокое ученое звание «*doctor lathomorum*» –
«доктор каменного строения».

Индивидуальные стили в архитектуре и личности архитекторов

Жан де Шелль и Пьер де Монрейль – первые из парижских архитек-
торов, имена которых нам известны. Строительство амьенского собо-
ра велось под руководством Робера из Люзарша и двух его преемни-
ков – Тома и Рене де Кормонов. В лабиринте собора Реймса, не сохра-
нившемся до наших дней, были запечатлены имена архитекторов
Жана д'Орбе, Жана де Лупа, Гоше из Реймса и Бернара из Суасона.
В этом же соборе до сих пор можно увидеть надгробие Гуго Либержье
(см. ил.), зодчего церкви аббатства Сен-Никез, разрушенной во вре-
мя Великой Французской революции. Благодаря документальным
свидетельствам мы знаем имя Готье де Варенфруа – мастера-камен-
щика, руководившего возведением соборов в Мо и Эврё. Ни одно из
этих имен не упоминается ранее середины XII века, и только со вто-
рой половины этого столетия мастера-каменщики младшего поколе-
ния начали воздвигать памятники в честь своих покойных предше-
ственников. Едва ли это можно считать случайным совпадением.

Несомненно, что в этот период выдающихся архитекторов больше
не считали всего лишь искусными ремесленниками. Они уже завое-
вали всеобщее восхищение не только благодаря своим организацион-
ным способностям, но и, в первую очередь, благодаря творческому
таланту. В результате историки искусства получили возможность оп-
ределять авторство того или иного произведения, возникшего позд-
нее середины XII века, не только на основе письменных свидетельств,

но и посредством идентификации индивидуального «почерка» того
или иного архитектора. Ведь всякий крупный архитектор теперь
стремился к тому, чтобы выработать узнаваемый индивидуальный
стиль, отличающий его от коллег. Теоретической основой для таких
попыток служило понятие «*aemulatio*» («подражание»), понимав-
шееся как состязание с моделью, заслужившей всеобщее призна-
ние. Именно так поступал Пьер де Монрейль, увековечив на фасаде
трансепта собора Нотр-Дам в Париже имя своего предшественника
Жана де Шелля и разработав свой собственный архитектурный
стиль на базе образца, созданного де Шеллем. Таким образом, сти-
мул для соперничества между архитекторами теперь обеспечивали
не заказчики, как это было несколькими десятилетиями ранее, а
сами архитекторы.

Донаторы постепенно утрачивали контроль над проектами, по-
скольку специализация архитекторов возрастала. Появлялись пер-
вые независимые архитекторы. Теперь архитектор уже мог достичь
высокого социального положения, о чем свидетельствует тот факт,
что зодчие воздвигали памятники самим себе и своим покойным
коллегам по гильдии архитекторов. Все чаще в надписях, которые
оставляли архитекторы на стенах своих сооружений, стали упоми-
наться имена зодчих, принадлежавших к нескольким предшествую-
щим поколениям, а ведь до сих пор подобные «генеалогии» остава-
лись привилегией знати и высшего духовенства. Рене де Кормон, со-
здавший лабиринт на полу собора Амьена и запечатлевший в нем
свое имя рядом с именами нескольких предшественников, по-види-
мому, зашел в этом отношении дальше других зодчих. Посетитель,
входящий через главный портал, видит, что этот лабиринт распо-
ложен прямо за гробницами амьенских епископов, которые были пер-
выми заказчиками готического собора в Амьене. Иными словами,
Рене де Кормон поставил мастера-соборостроителя на одну ступень с
епископом.

Первоначально роль независимых архитекторов возрастала толь-
ко в крупных населенных центрах – Париже, Амьене, Реймсе. Но



Реймс, собор Нотр-Дам.
Северный трансепт. Над-
гробие архитектора Гуго
Либержье, перенесенное
сюда из церкви аббатства
Сен-Никез. В 1231 г.
Либержье приступил к
строительным работам по
возведению этой церкви,
которая была разрушена
во время Великой Фран-
цузской революции

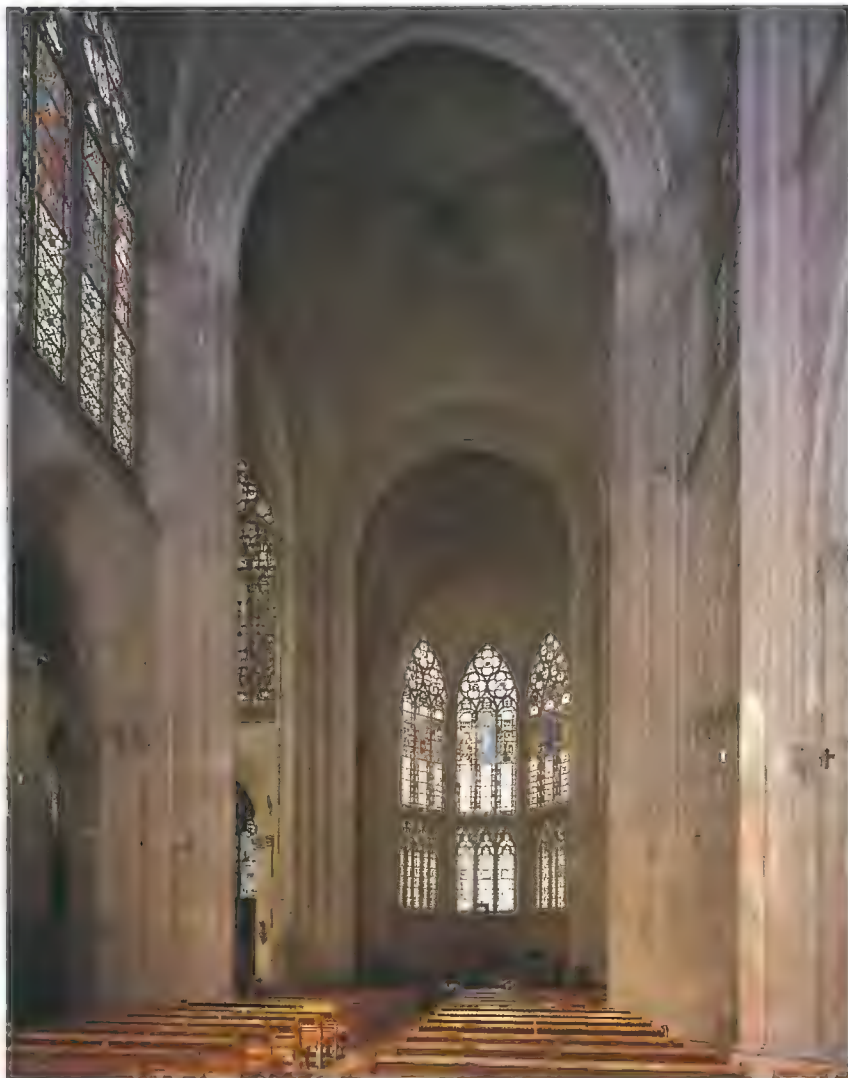


тем не менее очевидно, что и в других областях архитекторы приобретали все большую уверенность в себе и становились все более самостоятельными. Они были способны создавать в высшей степени мастерские и оригинальные произведения, хотя зачастую были лишены возможности увековечить свое имя для потомства. Отличный пример того, как происходило заимствование новой столичной архитектуры в провинции во второй половине XIII века, представляет собой церковь для паломников в Сен-Сюльпис-де-Фавьер (см. ил. справа). Отделенные от стены подпружные арки, поднимающиеся от самого пола, размещение окон в глубине ниш, ажурный декор окон и форма колонн свидетельствуют об ориентации на модели церкви Сен-Дени и часовни Сен-Жермен-ан-Ле. С другой же стороны, площадка хора с тремя ярусами застекленных окон – совершенно оригинальное произведение.

Зодчий церкви Сент-Урбен в Труа пошел в этом отношении еще дальше. Созданная им постройка настолько оригинальна, что можно было бы дорого дать за сведения об имени и личности этого архитектора. Некоторые полагают, что автор проекта Сент-Урбен – некий Иоганнес Ангеликус, упомянутый в одном из письменных источников; в более современной форме его имя передают как Жан Ланглуа. Однако в этом источнике он представлен всего лишь как «*magister operus*» – «мастер проекта», т. е., иными словами, глава



Сен-Сюльпис-де-Фавьер, приходская церковь. Хор, середина XIII в.



Труа, бывшая коллегиальная церковь Сент-Урбен, основанная в 1262 г. папой Урбаном IV.
Слева: Интерьер
Справа: Внешний вид трансепта

Ил. на с. 91: Каркасон, собор Сен-Назер. Хор и трансепт, начало строительных работ – ок. 1280 г.



организации каменщиков. А это означает, что личность создателя Сент-Урбен нам достоверно неизвестна.

Эту церковь в 1262 году заложил в своем родном городе папа Урбан IV. В течение следующих нескольких лет были выстроены хор и трансепт (см. ил.). Самой примечательной особенностью этого здания можно назвать тонкие, как перепонки, стены. Кажется, будто они не сложены из камня, а представляют собой всего лишь полотнища ткани, натянутые между контрфорсами. При этом во всех частях здания соблюден принцип слоистой стены. В нижнем ярусе интерьера контраст между внутренним и внешним слоями (осторожный намек на который мы встречаем в дижонской церкви Нотр-Дам и в капелле Богоматери в Сен-Жерме-де-Фли) подчеркнут во всех конструктивных и декоративных элементах, вплоть до ажурного орнамента окон, расчлененного на два обособленных слоя. В церкви Сент-Урбен нет ни трифория, ни сплошного пояса стены на его месте, верхние окна центрального нефа начинаются прямо над крышами боковых нефов.

Во внешней структуре здания доминируют три элемента: конструктивно необходимые контрфорсы, декоративные стеклянные поверхности, играющие важную роль в организации пространства интерьера, и внешний декор. Ни в одном другом образце храмовой архитектуры тех времен мы не обнаружим такого огромного расстояния между верхним рядом окон центрального нефа и контрфорсами. Кажется, будто окна и своды натянуты на архитектурный каркас, подобно ткани гигантского шатра. Декоративные элементы (особенно орнамент, украшающий щипцы) по большей части вынесены вперед и обособлены от стены, которая почти полностью редуцирована и, кажется, состоит только из опорных конструкций. Филигранные порталы трансепта устроены по тому же принципу, вес их совершенно

необычным способом передается на вынесенные далеко вперед независимые от стены контрфорсы.

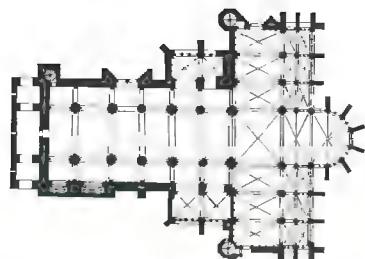
Зодчий церкви в Труа уникальным образом «препарировал» храмовую архитектуру, обособив друг от друга ее базовые элементы – границы пространственных ячеек, опорные конструкции и декор. Это – наглядное свидетельство того, что теперь архитектор, получивший крупный заказ (в данном случае – от самого папы), уже мог в значительной степени полагаться только на свой вкус и мастерство.

Правда, по той же самой причине это здание было обречено остаться единственным в своем роде: ведь оно явилось радикальным отступлением от эстетических принципов эпохи. И все же если в других городах храмовая архитектура оставалась более консервативной, то это вовсе не означает, что она была убогой, просто ее заказчики и создатели находились в ситуации, не столь исключительной и благоприятной, как строители церкви Сент-Урбен в Труа, и были вынуждены ориентироваться на более общие потребности многочисленных прихожан.

Так, хор и трансепт собора в Каркасоне на юге Франции (см. ил. на с. 91 и на с. 92 слева), проект которых был создан, по-видимому, только около 1280 года, тем не менее теснее связаны с архитектурными принципами Сент-Шапель, чем с новаторскими концепциями Сент-Урбен. Правда, резьба, украшающая опорные столбы и ажурные решетки окон в этом соборе, в соответствии с модой несколько более рельефна, чем в Сент-Шапель, однако ничего подобного роскошному декору слоистых стен Сент-Урбен здесь мы не встретим. Поскольку в распоряжении зодчего было не так уж много свободного места, он предпочел соединить хор с выстроенными в ряд капеллами и открыть боковые проходы между хором и капеллами. В результате образовалось огромное единое пространство, секции которого отделены друг от друга лишь тонкими, обособленными от стен



Каркасон, собор Сен-Назер.
Хор и трансепт, начало
строительных работ – ок. 1280 г.
Справа: План первого этажа



Свидетельством распространения готики за пределы области ее первоначального влияния служит собор в Клермон-Ферране (см. ил. внизу), строительство которого началось в 1248 году под руководством архитектора Жана Деша. В профиле стены интерьера классическая трехъярусная форма (аркада, темный трифорий и верхний ряд окон центрального нефа) сочетается с модной системой опорных столбов, впервые примененной в церкви Сен-Дени. А мотив щипцов, украшающих трифорий, заимствован из хора амьенского собора.

Однако если мы сравним трифорий и верхний ряд окон этого собора, воздвигнутого в центре современной территории Франции, с трифорием и верхним рядом окон собора в Амьене, то новаторские склонности клермон-ферранского зодчего сразу же станут очевидны. Вместо того чтобы связать эти два яруса общими средниками окон и отказаться от разделяющего их пояса, Жан Деша просто помещает трифорий в область верхних окон центрального нефа. Трифорий здесь оказывается частью ажурного декора окон, и разграничение между застекленной и открытой, прозрачной и непрозрачной ажурной работой становится второстепенным.

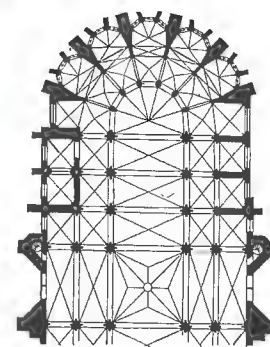
С технической точки зрения сделать трифорий в Клермон-Ферране открытым было бы сложно, поскольку боковые нефы перекрыты не односкатными крышами, под которыми обычно помещался и трифорий, а плоскими террасами, над которыми возвышается весь верхний ряд окон центрального нефа со включенным в него трифорием. Таким образом, архитектор не отказался от трифория вообще только из эстетических соображений. По-видимому, решающим аргументом в пользу его сохранения стала возможность разместить между верхними окнами и трифорием ряд украшенных великолепной резьбой щипцов, властно притягивающих к себе внимание зрителя. Эти щипцы, венчающие обособленные друг от друга стрельчатые арки, образуют базовые модули, которые остаются неизменными во всех частях хора (не считая различий в ширине, обусловленных шириной трапеи) и украшают большую часть индивидуально расположенных окон.

Индивидуально расположенное окно вопреки обыкновению играет в этом соборе не роль «заполнителя» свободного пространства

ажурными перегородками и стенными панелями, также украшенными ажурной каменной работой.

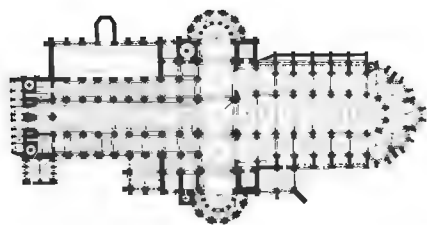
Посетителю, стоящему в центральном нефе (который был создан в более ранний период), кажется, будто хор целиком воздвигнут из стекла, окна хора представляются сплошной стеной яркого света. Со структурной точки зрения это архитектурное решение можно назвать очень смелым и даже дерзким; воплотить его удалось лишь с помощью сложной системы невидимой зрителю арматуры.

Каркасонский собор свидетельствует о том, что во второй половине XIII века готическая архитектура уже не являлась исключительно местным стилем, характерным только для Иль-де-Франса и прилегающих к нему областей. Теперь выдающиеся архитектурные сооружения становились образцами для подражания независимо от того, где они были воздвигнуты. Так, каноники собора в Нарбоне, еще одном южнофранцузском городе, оправдывали новизну конструкции этого собора необходимостью подражать «благородным и величественным церквям... королевства Французского». По этой причине центры строительной активности во Франции все отчетливее смещались к периферии страны: ведь на родине готики строительство большинства соборов, аббатств и монастырей в новом стиле началось гораздо раньше, хотя завершилось еще далеко не везде.



Клермон-Ферран. Собор
Нотр-Дам.
Слева: Хор, начало строи-
тельных работ – 1248 г.
Справа: План хора

Турне (провинция Эно, Бельгия),
 собор Нотр-Дам.
 Хор, освящен в 1253 г.
 Справа: План первого этажа



между двумя опорными столбами, а роль независимого элемента, основанного на вышеупомянутом базовом модуле. Преимущество такого решения заключается в том, что в результате во всех частях хора нижняя часть венца каждого окна оказывается на одной и той же высоте, чего не наблюдалось в более ранних постройках. Благодаря этому достигается впечатляющее единообразие всего верхнего ряда окон хора. В узких участках стены, примыкающих к коротким сторонам многоугольной площадки хора, между каждой парой опорных столбов в точности умецается два таких модуля; но в трапеях прямых боковых стен, включающих по три стрельчатые арки, между группой окон и опорными столбам всегда остается узкая полоска стены.

Однако это вовсе не означает, что Жан Деша отступил от принципа «растворения» стен в опорах и окнах или, как утверждали многие исследователи, изобрел новую эстетическую концепцию стены, на самом деле он всего лишь воплотил принципиально новый способ решения проблемы, с которой сталкивались все проектировщики хора, — проблемы перехода от прямых боковых стен к стенам, ограничивающим многоугольник. Как мы видели на примере монастырской церкви Сент-Мадлен в Везуле, эта проблема подчас разрешалась чрезвычайно оригинальными способами.

Проблему связи этих частей здания был вынужден решать по-своему и анонимный создатель хора в соборе Турне, построенного в период с 1243 по 1255 год (см. ил.). Подобно своему коллеге из Клермон-Феррана, он поднял нижние окна восточной части хора до той

высоты, на которой начинаются окна верхнего яруса в других частях строения, однако не стал отделять группы окон от опорных столбов узкими полосками стен. Вместо этого каждую пару окон он отделил друг от друга чрезвычайно узкой дополнительной стрельчатой аркой, повторив ту же ритмическую структуру в трифории.

Поскольку перед этим зодчим не стояла задача возведения совершенно нового собора — ему было поручено лишь расширить старое романское здание за счет нового хора, — то в его распоряжении оказалось мало свободного пространства. Поэтому он решил ориентироваться на план суассонского собора, в котором для хора не потребовалось много места. Капеллы, примыкающие к прямым боковым стенам, он разместил прямо между контрфорсами, а венец капелл, чтобы сэкономить пространство, объединил под общим сводом с деамбулаторием.

Однако в Турне в отличие от Суасона капеллы являются не самостоятельными пространственными ячейками, а частями единого пространства, образованного волнообразной внешней стеной деамбулатория. В результате интерьер хора кажется необыкновенно просторным. Благодаря своим огромным окнам капеллы когда-то должны были представляться зрителю сплошным стеклянным фоном для аркад внутренней части хора. Чтобы создать это впечатление, опорные столбы в аркадах первоначально сделали очень тонкими, но, как оказалось, слишком тонкими: вскоре их пришлось укрепить, пожертвовав эффектным контрастом.

Сан-Гальгано, бывшая церковь
цистерцианского аббатства, начало
строительных работ – ок. 1224 г.
Центральный неф



Ранняя и классическая готика за пределами Франции

Готика как заимствование из Франции

Повествование о развитии готической архитектуры во Франции мы завершили анализом собора в Турне вовсе не случайно. Дело в том, что этот город уже не принадлежал французской короне, а находился во владениях Священной Римской империи. И в то же время французская политика и культура оказывали на него огромное влияние, вплоть до того, что в Турне никогда не говорили по-немецки. Следовательно, собор в Турне, безусловно, можно считать образцом французской готики, равно как и другие постройки в областях, граничивших с Францией.

В любом случае описывать распространение готики в конце XII – начале XIII веков в категориях политической карты Европы той эпохи можно лишь с натяжкой. Нормандия, например, *de jure* уже принадлежала Франции, но, во-первых, ранние готические постройки были возведены там еще при власти английских королей, а во-вторых, французские короли все еще не могли обеспечить управление этой областью *de facto*. Таким образом, ранняя готика характеризовалась приблизительно одинаковыми особенностями по обе стороны Ла-Манша. Именно Англия была первой страной за пределами Франции, заимствовавшей этот стиль и быстро разработавшей его оригинальные формы, поэтому в нашей книге мы посвятили английской готике отдельную главу. Но в других пограничных с Францией государствах, история которых не столь тесно связана со страной – родоначальницей готики, адаптация нового стиля протекала иными путями.

В данном разделе мы проанализируем распространение готики по Европе в той его фазе, когда этот стиль все еще оставался в основном заимствованным из Франции, т. е. до того, как он укоренился в других странах, претерпел различные трансформации и приобрел независимые формы. Это не означает, что первые готические постройки за пределами Франции следует рассматривать как вторичные и всего лишь подражательные, тем более что по ряду причин ни одна из них в том виде, в каком они нам известны, не могла бы возникнуть собственно во Франции. И в то же время английский король Генрих III выразил желание погрузить парижскую часовню Сент-Шапель на повозку и перевезти ее в Лондон. А это свидетельствует о том, насколько широко распространилось представление о французской архитектуре как о непревзойденном образце для подражания. Впрочем, степень и длительность восхищения французской архитектурой в различных странах, заимствовавших ее, довольно сильно варьировались.

Зарождение готики в Италии

Из всех стран, граничивших с Францией, наименее восприимчивой к ранним формам французской готики была Италия. Так, в Италии в отличие от других европейских государств мы не найдем ни одного собора или крупной церкви XII–XIII веков, которая полностью была бы ориентирована на французскую модель. Первоначально новый архитектурный стиль распространялся в Италии главным образом благодаря цистерцианцам, и не в формах, типичных для Иль-де-Франса, а в варианте, основанном на поздней бургундской романике. Этот вариант предполагал лишь незначительные отклонения от местного архитектурного стиля, тем более что в Северной Италии нервюрный свод был принят в качестве важного структурного элемента еще в начале XII века. По приведенным причинам период непосред-



ственного заимствования готической архитектуры из Франции оказался здесь сравнительно коротким и завершился уже ко второй половине XIII века, когда в Италии появились вполне самостоятельные постройки в новом стиле, не имевшем, кроме названия, почти ничего общего с готическим стилем Франции того же периода.

Руины церкви Сан-Гальгано в Тоскане (см. ил. на с. 94) создают представление о том, как выглядела типичная готическая церковь цистерцианского аббатства в Италии. Строительство этого здания началось около 1224 года; до сих пор сохранились крестообразные в плане опорные столбы с трехчетвертными колоннами, характерными для бургундской романики. При этом перенос французского образца на новую почву был осуществлен здесь чрезвычайно последовательно: на принадлежность этой церкви к итальянской архитектуре указывают только использованные в ее строительстве материалы – кирпич и травертин.

Среди немногих церквей, сохранивших отчетливую взаимосвязь с готической архитектурой северофранцузского типа, следует отметить также церковь Сант-Андреа в Верчелли. Она была заложена в 1219 году епископом Гвало, папским легатом, побывавшим в Англии, и освящена уже через пять лет, в 1224 году (см. ил.). По-видимому, к моменту освящения строительные работы были еще далеки от завершения, но продвигались они все же весьма быстро, поскольку епископ мог выделять на строительство церкви значительные суммы,



Верчелли, церковь Сант-Андреа,
заложена в 1219 г., освящена в 1224 г.

Зарождение готической архитектуры на Пиренейском полуострове
Процесс укоренения готики на Пиренейском полуострове протекал гораздо более разнообразными путями, нежели в Италии; кроме того, начался он раньше, а завершился позже. Причиной тому были более тесные географические и главным образом политические связи с Францией. Уже в XI веке, в эпоху, когда христианская Испания только начинала освобождаться от арабского владычества (воевать с мусульманскими областями на юге Пиренейского полуострова ей предстояло еще вплоть до 1492 года), ориентация на французскую культуру стала для нее эффективным средством реинтеграции с христианским Западом. Важную роль в этом процессе играл французский монастырь Ключни, поддерживавший тесные контакты с папским двором в Риме; ключнийские монахи, в свою очередь, воздвигли у себя в аббатстве огромную церковь на испанские средства, добытые в войне с арабами. Еще одним важным источником французского влияния был паломнический путь, ведущий в Сантьяго-де-Компостелла в Галисии: во-первых, по *camino frances* («французской дороге») приходило множество французов-пилигримов, а во-вторых, вдоль нее располагался ряд городов, полностью или частично населенных выходцами из Франции. Поэтому вовсе неудивительно, что первые признаки заимствования французской архитектуры и скульптуры можно обнаружить именно в соборе Сантьяго.

В западной части этого собора, где строительные работы начались в 1168 году, главный портал (Портико де ла Глория, завершен в 1188 году), нервюрные своды и концепция архитектурного проекта в целом свидетельствуют о том, что зодчий, мастер Матео, был хорошо знаком с художественными течениями того времени, распространенными во Франции и особенно в Бургундии. Однако приходится признать, что все французские элементы трансформированы здесь столь оригинальным образом, что отнести Портико де ла Глория к произведениям готической (и уж тем более французской) архитектуры довольно сложно.

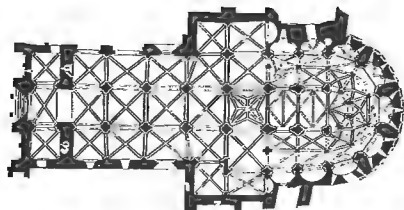
То же самое можно сказать и о ряде других построек, возникавших на обширных территориях от Каталонии на востоке до Галисии на западе, — например, о цистерцианских церквях в аббатствах Мореруэла, Санта-Крус (см. ил. на с. 11) и Поблет, а также о соборах в Саламанке и Лейде. Архитектура этих зданий, сочетавшая в себе традиционно испанские элементы (такие, как мощные опорные столбы) с французскими нервюрными сводами, могла бы привести к очень раннему появлению оригинального варианта готики на Пиренейском полуострове. Но реализации этой возможности препятствовало то, что все правители мелких испанских королевств всегда стремились к поддержанию прямых контактов с французской культурой, а в сфере развития архитектуры это влекло за собой все новые и новые волны заимствований готических форм.

В городе Авила в Кастилии, который стал архиепископской епархией только в 1142 году, реконструкция собора началась, по-видимому, в 70-е годы XII века. Характерно, что произошло это в то время, когда после разделения королевств Кастилия и Леон в 1157 году в Авиле находилась временная резиденция тогда еще несовершеннолетнего короля Альфонса VIII (1158–1214). К проекту собора отнеслись с таким благоговением, что ради возведения деамбулатория (см. ил. на с. 97 слева) снесли часть мощной городской стены, строительство которой было завершено всего несколькими десятилетиями ранее. Идти на такие жертвы не пришлось бы, если бы восточную часть собора спроектировали более скромно, придав апсиде форму, типичную для испанской архитектуры. Но авторы проекта не наме-

поступавшие к нему в виде доходов от английского аббатства. Принятие готических архитектурных форм, нетипичных для Италии, очевидно, связано с тем фактом, что церковью Сант-Андреа управляли каноники из парижского аббатства Сен-Виктор.

Так, уже в плане церкви отчетливо заметны характерные признаки французской архитектуры: план с центральным и двумя боковыми нефами, трансептом и ступенчатым расположением апсид мы встречаем, например, в церквях Сен-Винсен в Лане и Сент-Ивед в Брене. Несвойственная итальянской храмовой архитектуре форма опорных столбов — колонны, тесно окруженные пилястрами, — заимствована из боковых нефов собора Нотр-Дам в Париже. Однако необычно маленькие верхние окна центрального нефа свидетельствуют о том, насколько далеко в действительности отступало это здание от принципов французской готики, — тем более что строить его начали приблизительно в то же время, что и амьенский собор. Наружные стены Сант-Андреа целиком сложены из кирпича, что типично для Северной Италии; прямоугольный в плане глухой плоский фасад с миниатюрными галереями обрамлен двумя одинаковыми башнями. Все эти формы употреблялись в Италии к тому времени уже более столетия. Церковь Сант-Андреа четко иллюстрирует тот факт, что о полном заимствовании готических архитектурных типов и форм в Италии не могло быть и речи; даже если попытки такого заимствования и предпринимались, то лишь в особых обстоятельствах.

Авила, собор Сан-Сальвадор, последняя треть XII в.
Деамбулаторий
Справа: План первого этажа



Лас-Уэльгас (Бургос), бывшая церковь цистерцианского монастыря, начало XIII в.
Хор и трансепт



ревались ограничивать себя традиционными стандартами; напротив, они оснастили хор двойным деамбулаторием с венцом капелл, причем центральная капелла разместилась в точности на той линии, где прежде стояла городская стена, и едва ли это можно считать случайностью. В то время единственным в Европе образцом такой конструкции хора была церковь Сен-Дени, где находились усыпальницы французских королей и святого покровителя Франции – Дионисия (Дени). Было бы естественно сделать вывод, что собор в Авиле тоже планировался как «королевское» святилище, зримо отличавшееся от всех прочих храмов Испании той эпохи и в то же время сопоставимое с одной из самых новаторских и изысканных королевских церквей Европы.

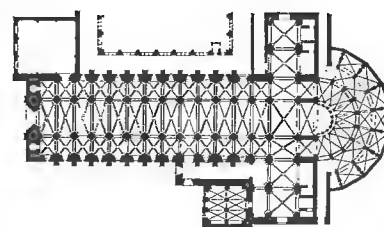
При этом с самого начала было очевидно, что точную копию французской церкви в Авиле создать не удастся, поскольку окна здесь не могли сыграть в структуре хора столь важную роль, как это было в Сен-Дени; как мы уже знаем, из-за своей роскошной конструкции хор авильского собора оказался частью городской стены, и едва ли возможно было сделать его открытым со стороны, выходившей за черту города. Впрочем, это, вероятно, было уже не важно, ибо само по себе включение авильского хора в городскую стену служило красноречивым свидетельством могущества короля: только король был вправе принимать решения о сносе и возведении городских стен. В результате характерной чертой деамбулатория в Авиле, созданного архитектором по имени мастер Фручель, стала тонкая игра контрастов между громоздкой

внешней конструкцией и изящным интерьером с тонкими колоннами и пилястрами и нервюрным сводом. Заимствование готических элементов в данном случае оказалось чрезвычайно выборочным и ограничилось только деамбулаторием, поскольку в других частях хора использованы исключительно традиционные испанские формы.

В 1183 году Альфонс VIII, до того успевший принять участие в закладке собора в Авилье, основал цистерцианский монастырь Лас-Уэльгас у городских ворот Бургоса, который позднее стал королевской резиденцией. Церковь этого монастыря, датирующаяся началом XIII века, свидетельствует о том, что местные заказчики и строители по-прежнему ориентировались на французскую архитектуру. При этом заимствование стало гораздо более комплексным, чем в период возведения собора в Авилье. Так, например, в архитектуре церкви Лас-Уэльгас почти в точности воспроизведены французские модели из окрестностей Лана, а несколько более сложная, чем в Авиле, конструкция сводов заставляет предположить, что создатели этой церкви уже были знакомы с готической архитектурой с берегов Луары.

В восточной части апсиды собора в Куэнке также воспроизводятся архитектурные формы ланских и, возможно, брэнских храмов: эта часть первоначально состояла из многоугольной главной апсиды и более низких боковых апсид, глубина которых возрастала по мере приближения к центральной оси здания. Влияние архитектуры Лана и его окрестностей в то время набирало силу и в самой Франции, о чем свидетельствует воспроизведение ланских форм в Бурже, Шартре и Ле-Мане.

Алькобаса, бывшая церковь цистерцианского аббатства, начало строительных работ – 1178 г.
 Слева: Пантеано Реал
 Справа: Хор



Ил. на с. 99: Алькобаса, бывшая церковь цистерцианского аббатства. Центральный неф
 Слева: План первого этажа



Некоторые мотивы, характерные для этой формы готики, – например, пилястры, установленные в проемах окон, или контрфорсы, переходящие над широким желобом для воды в узкие каменные полосы, едва выступающие за плоскость стены, – встречаются даже в архитектуре бювета в португальском цистерцианском монастыре в Алькобасе. А поскольку строительство бювета началось не ранее 20-х годов XII века, то следует предположить, что большая часть здания церкви была завершена еще ранее: ведь пристройку, ведущую в клуатр, обычно начинали возводить уже после того, как церковь оказывалась готова для богослужений. К сожалению, нам придется ограничиться лишь краткими замечаниями об этой чрезвычайно впечатляющей постройке, так как исследователи до сих пор недостаточно подробно проанализировали историю монастыря в Алькобасе.

Монастырь этот был основан в 1153 году первым королем Португалии Афонсу I Энрикишем (1139–1185). В 1178 году старую церковь начали постепенно обновлять, и в конце концов на ее месте появилось новое здание, сохранившееся до сих пор (см. ил. на с. 99–100). Однако строительные работы продвигались медленно, поскольку из-за наступления мавров монахам на время пришлось покинуть Алькобасу. В результате можно легко различить следы нескольких этапов строи-

тельства. Например, дойдя до четвертого, считая от средокрестия, пролета центрального нефа, строители временно прервали работу, что типично для многих цистерцианских церквей: ведь прежде всего следовало завершить восточные части здания, необходимые для богослужений, – установить главный и боковые алтари, а также сиденья в хоре. Эта фаза строительства, по-видимому, завершилась с освящением хора, произошедшим, согласно письменным свидетельствам, в 1223 году. Затем последовало еще по меньшей мере два этапа строительных работ; был завершен центральный неф, а в 1252 году было окончательно освящено все здание.

В точности описать церковь в Алькобасе в категориях истории архитектуры было бы затруднительно: с одной стороны, план ее первого этажа является почти точной копией плана церкви Святого Бернара в Клерво, но с другой – более поздние ее конструктивные элементы не так легко поддаются классификации. Это можно сказать, например, о необычно высоком хоре (см. ил. справа). В отличие от хоров других цистерцианских церквей – таких, как в аббатстве Понтинья (см. ил. на с. 68), – этот хор является вполне современным для своей эпохи. Сравнительно сильно вытянутые по вертикали окна заставляют предположить, что зодчий испытал влияние принципов соборной



Собор в Бургосе, начало строительных работ – 1221 г.

архитектуры. Но в то же время хор в Алькобасе перекрыт старомодным купольным сводом. С хором, выполненным в базиликальном стиле, контрастируют центральный неф и трансепт, относящиеся к зальному типу и перекрытые четырехлопастными нервюрными сводами; при этом боковые нефы равны по высоте центральному. Такое сочетание прежде не встречалось в цистерцианской архитектуре.

До сих пор не найдено удовлетворительного объяснения причин, по которым в Алькобасе мог появиться столь необычный образец храмового зодчества. Правда, можно предположить, что здесь, как и в Испании на рубеже XII–XIII веков, строители были знакомы с готическим искусством Пикардии и, что еще важнее, Западной Франции, где существовали зальные храмы – например, собор в Пуатье (см. ил. на с. 79 слева). Но пролеты в соборе Пуатье гораздо шире, чем в алькобасской церкви, где интервалы между мощными опорными столбами, опоясанными у основания в традициях цистерцианского стиля, настолько узки, что разглядеть боковые нефы из центрального почти невозможно.

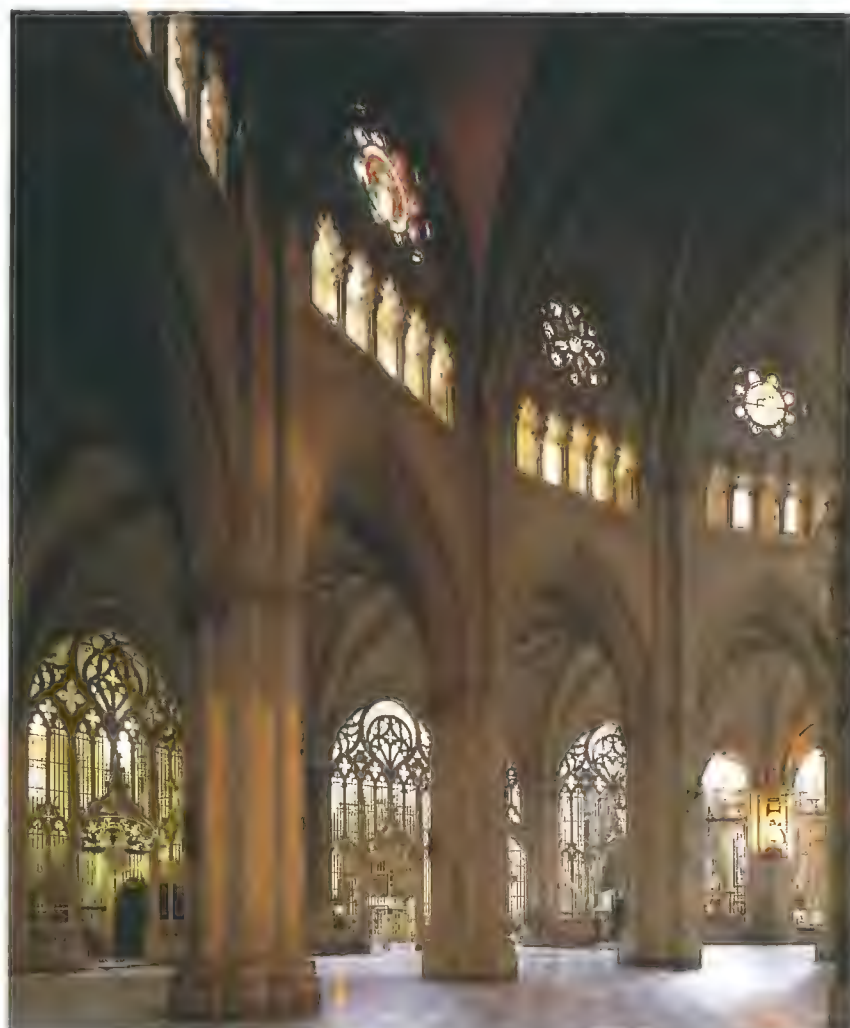
В любом случае очевидно, что создатели внушительной церкви в Алькобасе не обращали особого внимания на готику Иль-де-Франса, хотя о факте знакомства с ней свидетельствуют некоторые мелкие детали. Скорее, эта постройка похожа на увеличенную в пропорциях бургундскую цистерцианскую церковь третьей четверти XII века. Иными сло-

Толедский собор, начало строительных работ – ок. 1222–1223 гг.
Деамбулаторий

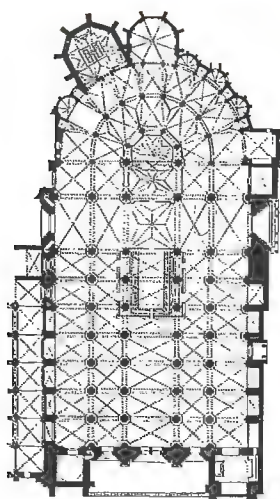
вами, церковь в Алькобасе – не отражение архитектурной моды, но воплощение архитектурного типа. А поскольку церковь таких масштабов невозможно было построить без участия короля, то в ее конструкции и декоре символически отражены также королевские интересы и чаяния.

Только с конца 20-х годов XIII века в Испании стали возводить готические соборы, непосредственными моделями для которых служили самые современные епископские церкви Франции. Правда, в Испании и до того появлялись храмы в готическом стиле – например, собор в Куэнке, – однако они лишь включали в себя отдельные элементы этого нового стиля, а не ориентировались всецело на модель готического собора. И только в 1221 году в Бургосе епископ Маурицио, доверенный советник кастильского короля Фердинанда III (1217–1252), заложил первый камень в основание нового собора, полностью основанного на французском образце, – собора, хор которого был завершен уже в 1230 году (см. ил. слева).

Первоначально эта базилика с сильно вытянутым с севера на юг трансептом без боковых нефов была также оснащена деамбулаторием с шестилопастными сводами и маленькими капеллами, как в соборе Буржа. Оттуда же был заимствован мотив опорных столбов в форме колонн, окруженных изящными пилястрами; стволы колонн поднимаются до самого верха стен центрального нефа. Восходят к модели



Слева: Толедский собор, начало строительных работ – ок. 1222–1223 гг.
 Вверху: Внешний вид
 Внизу: План первого этажа
 Справа: Леонский собор, начало строительных работ – 1255 г.



собора в Бурже и такие мотивы, как высокий трифорий, увенчанный глухими арками, и небольшие сквозные отверстия в вершинах сводов над многоугольником хора. Однако назвать собор Бургоса точной копией собора в Бурже нельзя, поскольку испанский зодчий не смог воспроизвести систему двойных боковых нефов, уступами поднимающихся к центральному, – в Бургосе боковые нефы одинарные.

Зато буржскую систему боковых нефов удалось повторить в конструкции архиепископского собора в Толедо, строительство которого началось сразу же вслед за основанием собора в Бургосе. Толедский собор ориентирован по преимуществу на ту же французскую модель, что и бургосский. В соответствии со статусом архиепископа Толедо, который носил титул примаesa Испании, этот собор стал крупнейшей постройкой в Испании XIII столетия. Помимо центрального нефа, обрамленного двойными боковыми, он может по праву гордиться трансептом с боковыми нефами, благодаря которому превзошел не только

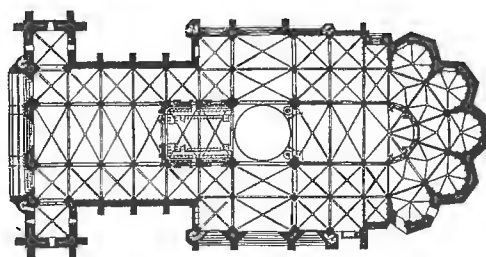
французский образец, но и своего испанского собрата в Бургосе. Кроме того, двойной деамбулаторий в Толедо (см. ил.) первоначально был окружен еще и дополнительным венцом из пятнадцати капелл, в котором прямоугольные капеллы чередовались с полукруглыми, что превращало этот собор в настоящего рекордсмена среди готических храмов. Чтобы связать шесть опорных столбов внутренней части хора с восемнадцатью углами радиально расположенных капелл, была использована сложная система сводов, в которой, начиная от центра, за каждым столбом располагается треугольный свод, а внутри его – большой прямоугольный.

Мастер-каменщик, руководивший строительством собора (известно, что звали его Мартин), не мог в данном случае последовать буржской модели. Он ориентировался на структуру внешней части деамбулатория в недавно начавшем строиться хоре собора в Ле-Мане. А мотив увенчанного розетками трифория во внутренней части



Ил. на с. 102: Леонский собор, начало строительных работ – 1255 г.

Справа: План первого этажа



деамбулатория уже встречался во многих небольших церквях в окрестностях Парижа, в которых, как и в Толедо, верхний ряд окон центрального нефа располагался слишком низко, что не позволяло поместить окна в стрельчатые арки.

Архиепископский собор в Толедо можно рассматривать не только как слегка модернизированную версию буржского образца, но и как попытку интегрировать в едином здании весь спектр новейших достижений французской архитектуры, при этом по-прежнему не исключая из репертуара исламские элементы. Не вызывает сомнений, что этот собор был призван стать главным религиозным центром всего Пиренейского полуострова, а потому должен был если не превзойти соборы за пределами Испании, то по крайней мере не уступить им в великолепии. Неудивительно, что столь амбициозный проект удалось завершить только к концу XV века.

Собор в Леоне, строительство которого началось около 1255 года, представляет собой еще один шаг вперед на пути укоренения французской готики на Пиренейском полуострове. Выбор моделей для подражания в данном случае был не столь произвольным, как при проектировании собора Толедо, однако леонские зодчие ориентировались преимущественно на те французские храмы, которые так или иначе были связаны с идеей монархии. План хора здесь близок к реймскому образцу, а план западного фасада и фасадов трансептов с башнями, венчающими внешние боковые нефы (см. ил. на с. 101 справа), создан по модели фасадов трансептов королевской усыпальницы в Сен-Дени. Исключительное изящество интерьера и большие окна, украшенные ажурной работой (см. ил. на с. 102), снова напоминают о церкви Сен-Дени, хотя элегантность, с которой был воплощен декоративный замысел в Леоне, наводит на мысль о том, что моделью в данном случае послужила часовня Сент-Шапель. Тип опорных столбов можно описать как промежуточную форму между реймскими *piliers cantonnés*, с одной стороны, и продолжением ребер нервюрных сводов в виде протяженных пучков, как в Сен-Дени, – с другой.

Таким образом, зодчий этого собора намеревался объединить в одном здании элементы, которые во Франции были распределены между несколькими зданиями, имевшими особое значение для монарха. В то же время осуществить это притязание можно было лишь за счет формальных художественных средств, так как собор в Леоне не был ни местом проведения коронаций, ни усыпальницей святого покровителя всей нации, ни хранилищем каких-либо священных реликвий, игравших важную политическую роль.

В тот же период планировалось расширение собора в Сантьяго-де-Компостелла, и без того уже очень большого. Этот собор, где покоились останки святого Иакова, был одним из главных центров паломничества, а с началом Реконкисты (возвращения Испании под знамена христианства) стал к тому же считаться одним из главных символов христианского самосознания испанцев. Был разработан проект расширения хора в парижском стиле, благодаря которому собор в Сантьяго мог бы затмить даже толедского гиганта, ибо в общей сложности в нем насчитывалось бы девятнадцать капелл. Впоследствии парижская «лучистая» готика также послужила моделью для пристроек к собору Бургоса, созданных приблизительно между 1260 и 1280 годами. Обе эти постройки тесно связаны с личностью короля Альфонса X (1252–1284), который, подобно французским монархам за сто лет до него, стремился создать централизованное государство во главе с могущественным королем. Однако ему это не удалось из-за сопротивления знати, втянувшей Испанию в гражданскую войну.

Таким образом, влияние французской «лучистой» готики на архитектуру Кастилии можно рассматривать как неосуществленную попытку поднять престиж королевской власти архитектурными средствами. Эта попытка не повлекла за собой широкомасштабного заимствования готических форм в столь же отчетливом и определенном виде, как в Толедо. Кастильские зодчие воспринимали формы, связанные исключительно с «королевской» французской готикой, которая представляла собой всего лишь одну из множества версий нового стиля. В результате политическое поражение Альфонса X существенно затормозило процесс дальнейшей адаптации и распространения готики в Кастилии. И лишь позднее готика восторжествовала вновь в Арагоне и Каталонии, поскольку в этих областях зодчие не замыкались на ограниченном круге французских моделей, а следовательно, развитие архитектуры могло протекать более независимыми и разнообразными путями.

Зарождение готической архитектуры в Священной Римской империи

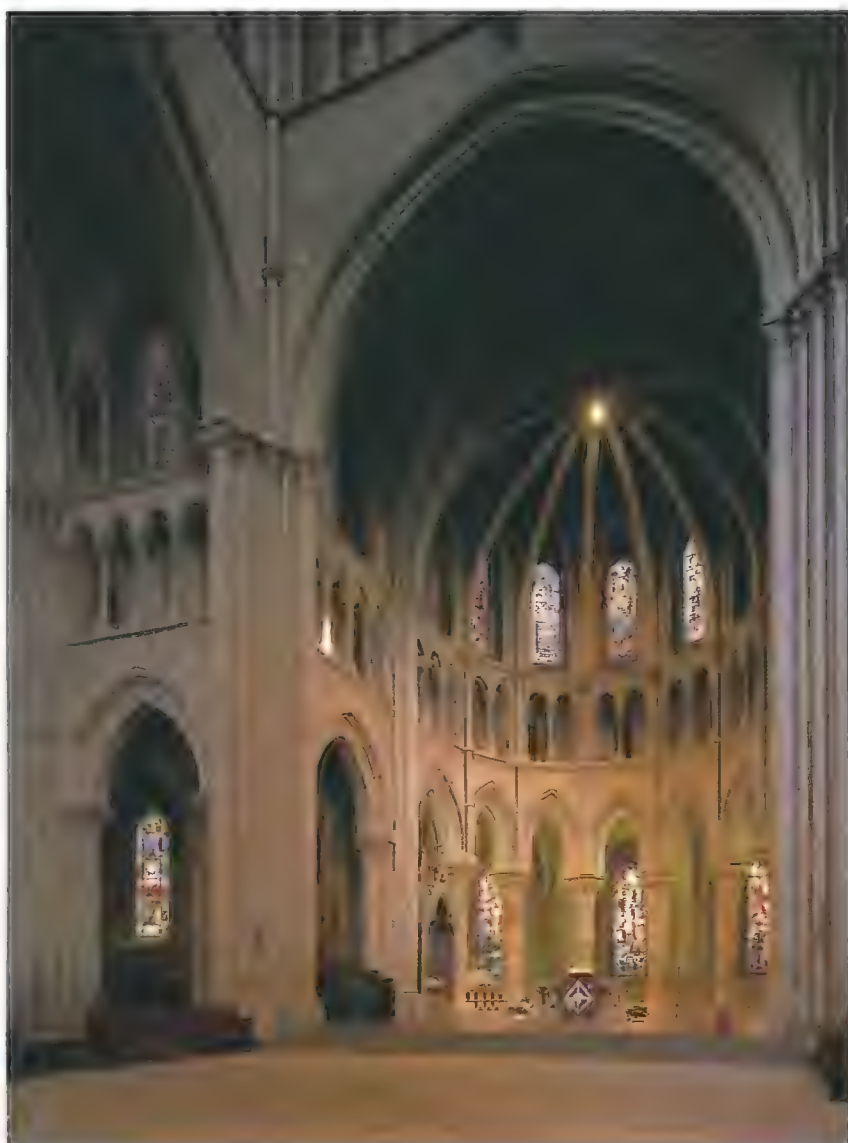
Первое знакомство

В рассматриваемый период Священная Римская империя все еще оставалась чрезвычайно разнородным образованием как в политическом, так и в культурном плане. Связи между отдельными ее областями были весьма слабы, а зачастую и вовсе не поддерживались. В то время когда потенциальные заказчики храмов в империи по ряду причин начали проявлять интерес к готической архитектуре Франции, формально принадлежавшие императору земли простирались от Сицилии через обширные итальянские территории вплоть до Северного и Балтийского морей. Однако реальная власть императора, задачей которого было удерживать все эти земли в границах империи, распространялась только на ее центральные районы. Северной Италией, например, уже с XII века он владел только номинально.

Что касается территории к северу от Альп, о которой пойдет речь, то здесь следует проводить разграничение между восточными районами и западными, большая часть которых в наше время принадлежит Франции. В этой западной части, где говорили по-французски, готическая архитектура почти не отличалась от архитектуры соседних французских земель. В восточных же областях, напротив, рано началось заимствование отдельных элементов готической архитектуры, однако полной ориентации на какие-либо конкретные постройки в готическом стиле не наблюдалось. И только со второй половины XIII века готика широко распространилась здесь, после чего в Германии стал складываться независимый стиль готической архитектуры.

Мы уже отмечали, что было бы ошибочно руководствоваться при анализе истории готики политическим делением Европы, ориентируясь на реальные либо случайно возникшие временные границы между государствами. Наглядной иллюстрацией этому служит собор в Лозанне, городе, расположенном на берегу Женевского озера. Диоцез, к которому принадлежала Лозанна, был частью владений архиепископа Безансонского, а следовательно, тяготел к западу не только в географическом смысле, но и в принципах церковной политики. И все же трудно не поразиться тому, что в лозаннском соборе, строительство которого началось около 1160–1170 годов, с самого начала был сооружен готический деамбулаторий, весьма нетипичный для этой местности и отдаленно напоминающий деамбулаторий собора в Сансе. Когда планы строительства были изменены и строители приступили к возведению внутренних частей хора, проявилась ориентация на еще более уда-

Лозанна, кантон Во. Собор Нотр-Дам,
начало строительных работ – послед-
няя четверть XII в.
Хор



Лозанна, кантон Во.
Собор Нотр-Дам.
Центральный неф



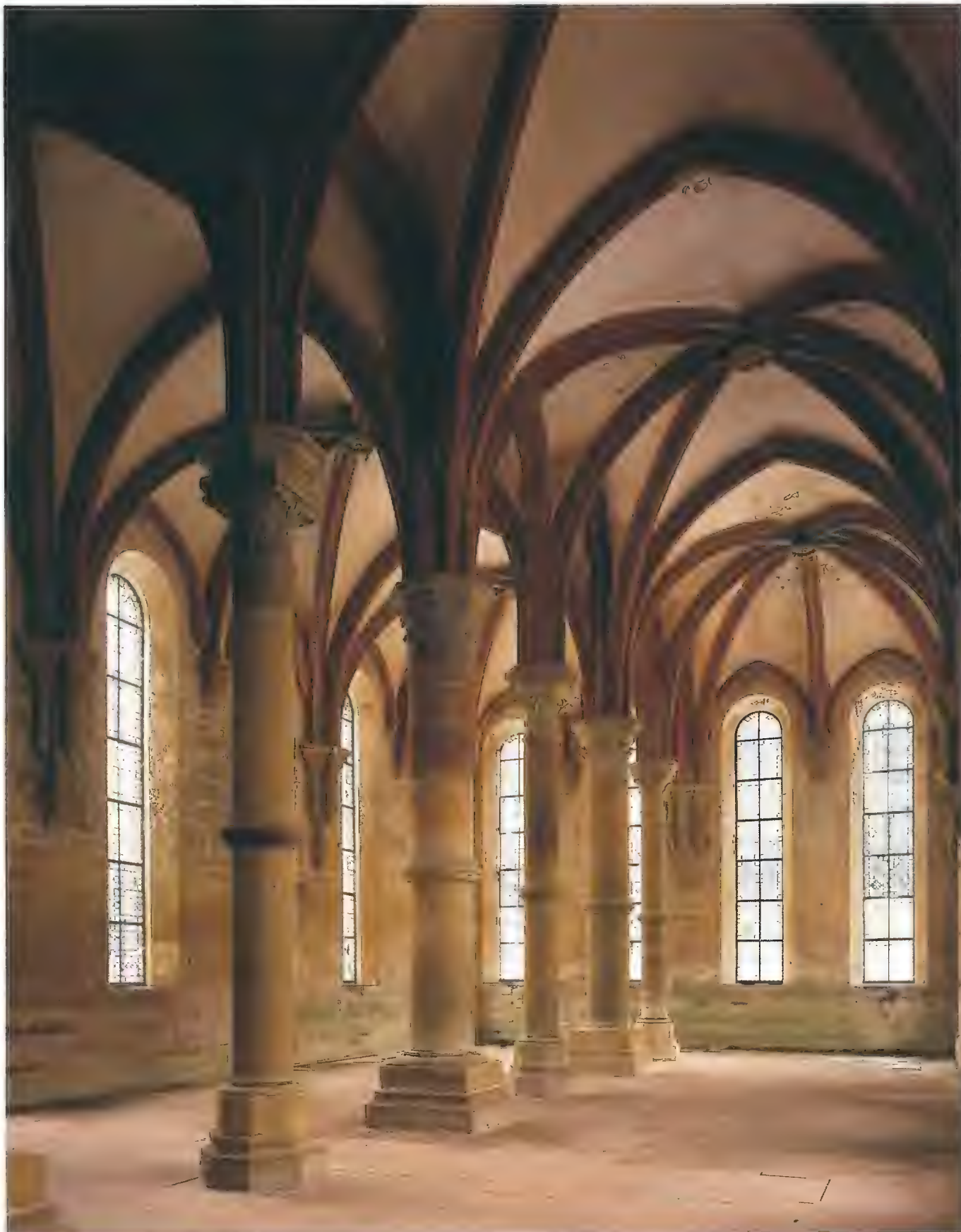
ленные в географическом отношении западные образцы: трехъярусный профиль стены (см. ил.) с полноценным трифорием и сжатым верхним рядом окон центрального нефа удивительно похож на профиль стены хора собора Кентерберри (см. с. 125), откуда были заимствованы также многие другие элементы, использованные лозаннскими зодчими.

Таким образом, лозаннский собор – древнейший после кентерберийского готический собор за пределами Франции. Возможно, именно поэтому в Лозанне мы не встречаем той последовательности и упорядоченности, которые являлись характерными чертами архитектуры на родине готики. Среди образцов французской готики, например, мы не найдем ни одного храма, где столь разнообразные по форме опорные столбы, как в Лозанне, соседствовали бы друг с другом. С другой стороны, это здание явно интересовало французских архитекторов: проезжая через Лозанну, Виллар д'Оннекур изучил окнорозу на южном фасаде трансепта и сделал с него зарисовку. Но еще важнее то, что собору Лозанны предстояло впоследствии стать одним из самых примечательных образцов храмовой архитектуры во

французской части Бургундии: ведь он был одним из первых готических зданий, где стена в верхнем ярусе центрального нефа расчленена на два слоя. А благодаря росписи интерьера, в целом сохранившейся до наших дней, этот собор по достоинству занимает совершенно особое место в истории готической архитектуры (см. ил. на с. 12).

Важный вклад в распространение готической архитектуры внесли цистерцианцы. Главный центр этого хорошо организованного и централизованного монашеского ордена находился в Бургундии. Первоначально в цистерцианских монастырях, возникавших на территории Германии, полноценного заимствования французской готики не наблюдалось: с элементами нового стиля смешивались местные традиции. Так, церковь в Маульбронне (Швабия) еще целиком выдержана в романском стиле, однако окружающие ее монастырские постройки свидетельствуют о росте влияния готики: портик церкви, достроенный к 1220 году, перекрыт нервюрными сводами с полукруглыми арками. Поскольку ширина диагональных, глухих и аркадных арок различна, то диаметр их также неодинаков, а следовательно, все они начинаются на разных уровнях.

Маульбронн, бывший цистерцианский
монастырь. Рефекторий, ок. 1220 г.

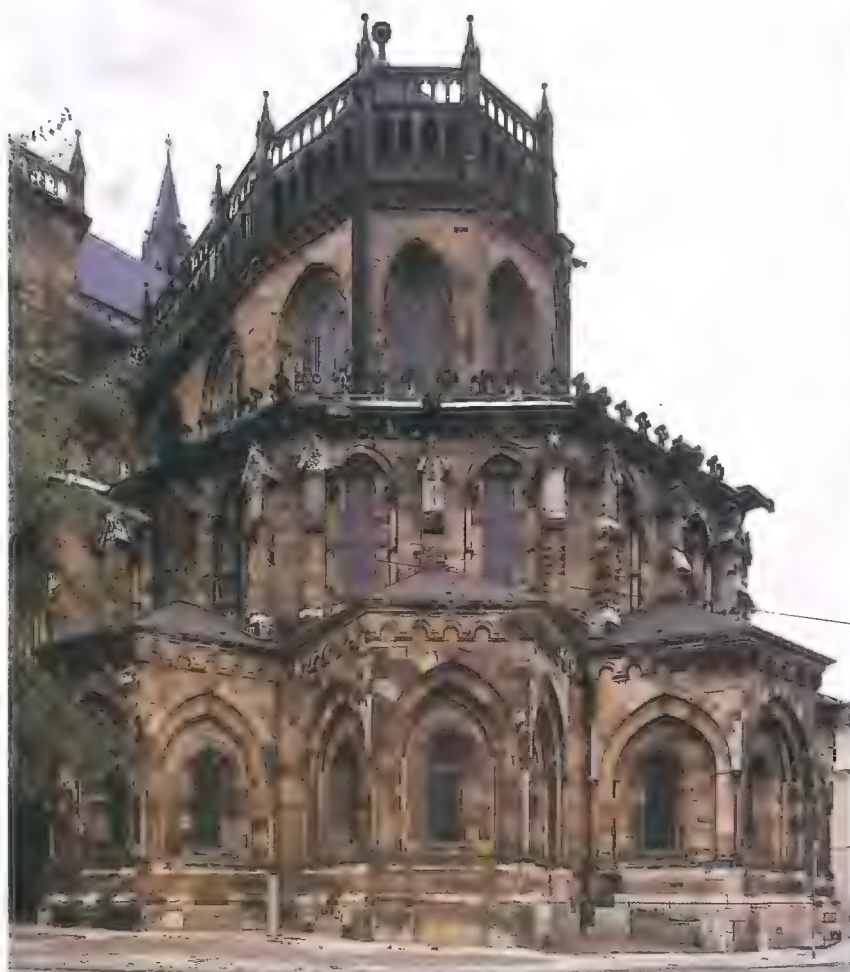


В возведенном несколько позднее рефектории (см. ил. на с. 105), оснащенном двумя боковыми нефами, уже использована стрельчатая арка, что теоретически позволяло разместить все пять сводов на одной высоте; однако зодчий пожертвовал этой возможностью ради сохранения единства декоративной композиции. Своды с красными нервюрами, часть которых выгнута наружу, а часть пышно орнаментирована, образуют эффектный контраст с абсолютно гладкими светло-коричневыми стенами. В центре помещения своды опираются на семь колонн; это – главные декоративные элементы здания, чрезвычайно впечатляющие богатством и разнообразием форм. Ширина колонн варьируется в соответствии с количеством сходящихся у капители нервюр; у колонн с квадратной базой капители имеют восьмиугольную в плане форму, и наоборот; при этом над квадратными абаками помещены дополнительные восьмиугольные плиты.

Архитектура этого цистерцианского монастыря оказалась настолько прогрессивной для Германии того времени, что цех работавших здесь каменщиков стали приглашать на строительство в другие местности, значительно удаленные от Маульбронна. Едва ли удивительно, что им заказывали работы в цистерцианских монастырях, таких, как Валькенрид в Гарце, но тот факт, что им доверили участие в обновлении собора Магдебурга, требует отдельного комментария. Реконструкция этого собора началась в 1209 году, после того как в 1207 году

старое здание было разрушено при пожаре. Как обычно, строительные работы начали с восстановления деамбулатория и венца капелл. Однако ни общая структура, ни отдельные формы этих частей здания в Магдебурге не были приведены в соответствие с новыми готическими принципами. По-видимому, заказчик реконструкции, архиепископ Альбрехт II, учившийся в Париже, имел общее представление о том, как должен выглядеть готический собор, однако не смог в точности объяснить этого строителям. Более того, можно предположить, что архитекторы и строители, задействованные в реконструкции, не были достаточно квалифицированы для воплощения замысла заказчика.

И только на втором этапе строительных работ, когда была возведена галерея хора (так называемый епископский обход), здание стало приобретать подлинно готические черты. Именно эта часть собора с колоннообразными опорными столбами и нервюрными сводами (см. ил.) строилась с участием маульброннского цеха каменщиков. Поразительно, однако, то, что на этой поздней стадии строительства были снесены опоры стен, которые уже начали устанавливать во внутренней части хора. Дело в том, что планы изменились и было решено перенести сюда колонны из старого здания собора. Это были античные колонны, которые привез сюда из Италии, чтобы облагородить интерьер собора, император Оттон I, при котором в 968 году была основана архиепископская епархия Магдебурга. Повторное использование



Кельн, бывшая коллегиальная
церковь Санкт-Гереон.
Десятигранная башня, 1219–1227 гг.

этих колонн в готическом соборе являлось красноречивой аллюзией на традиции епархии, напоминавшей о ее основателе и о первом здании собора. Однако историческую ценность старого собора архиепископ Альбрехт II решительно отверг и, невзирая на сильное сопротивление, добился того, чтобы новый собор воздвигли на месте старого, но под другим углом, – из-за чего стало невозможно повторно использовать старый фундамент и покоившиеся на нем стены.

Таким образом, магдебургский собор служит отличной иллюстрацией того, какими сложными путями протекало заимствование ранней готики в Священной Римской империи. Поскольку первоначальный замысел возведения современного готического собора осуществлялся лишь поэтапно (из-за чего принципы французской архитектуры отражены только в структуре верхнего яруса хора с высокими окнами, завершенного в 1266 году), то в новое здание снова были включены традиционные элементы – античные колонны. Магдебургский собор представляет собой яркий образец постройки, многократно претерпевавшей видоизменения в архитектурных планах. Он производит впечатление чрезвычайно эклектичного здания даже в сравнении с готическими храмами Франции, где имело место столь же радикальное, но при этом изысканное совмещение старых элементов с новыми.

Примером постройки, полностью противоположной по замыслу собору Магдебурга, служит церковь Санкт-Гереон в Кельне, где контраст старого и нового создавался намеренно (см. ил.). Возведенное здесь в IV столетии здание центрической планировки начиная со второй половины XI века постоянно расширялось, в результате чего древнейшая часть его оказалась в конце концов самой приземистой и неказистой. Когда же в 20-х годах XIII века началась полная реконструкция церкви, перед строителями встала сложная проблема: как включить это раннехристианское средоточие храма в структуру нового здания? Проблема эта была решена путем сохранения старинного кольца ниш на первом ярусе и возведения над ним новой готической постройки, нижние ярусы которой стилистически близки старинному зданию. Таким образом, в структуре Санкт-Гереон стилистическая новизна становится все более выраженной в направлениях от центра к периферии и снизу вверх.

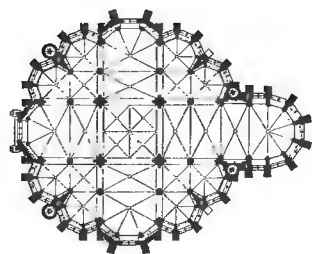
В интерьере церкви единственным выходящим за рамки романского канона и подлинно современным (готическим) элементом, который еще раньше стал в Кельне общепризнанной нормой, является верхний ярус вышеупомянутой центральной структуры, возведенной над старинным кольцом ниш. Высокие окна этого яруса и нервюры возвышающегося над ним свода украшены точно таким же ажурным орнаментом, который использован в декоре тех же элементов суассонского собора. А снаружи даже установили контрфорсы, хотя они и чересчур высоки, чтобы принять на себя распор сводов. С другой стороны, здание венчает небольшая галерея, выполненная в романском стиле. Таким образом, Санкт-Гереон не является всецело готическим зданием, хотя отдельные готические формы, словно фрагменты мозаики, и были использованы здесь с целью включения древнейших частей здания в общую структуру.

Систематическое заимствование готики в Священной Римской империи и ее синтез с местными традициями

Построенные после 30-х годов XIII века храмы, в которых готический стиль стал применяться систематически, явственно отличаются от вышеописанных ранних образцов. Следует отметить, что большинство этих новых зданий возникло в архиепископской епархии Трира, включавшей три лотарингских диоцеза с центрами в Туле, Вердене и Меце



Трир, бывшая кафедральная церковь Богоматери, начало строительных работ – 20-е гг. XIII в.
Справа: План первого этажа



Ил. на с. 109: Трир, бывшая кафедральная церковь Богоматери. Вид с востока



и в то время все еще входившей в состав Священной Римской империи. Поскольку эти диоцезы непосредственно граничили с Шампанью и были населены преимущественно франкоязычными жителями, то неудивительно, что они проявили особую восприимчивость к новым архитектурным идеям, развивавшимся во Франции. К сожалению, изобразительное искусство и архитектура всего этого региона изучены недостаточно полно, и проведенный к настоящему моменту анализ истории готической архитектуры Лотарингии или области Мозель значительно уступает по своему качеству и тщательности анализу развития готики в других районах, например в Бургундии. Есть основания полагать, что первые готические постройки в этом регионе появились в диоцезе Туля, расположенном ближе всего к Франции, а также в Трире – столичном центре. Однако говорить о последовательном процессе продвижения готики с запада на восток невозможно. Развитие готической архитектуры в архиепископской епархии Трира следует рассматривать с точки зрения сложной системы взаимоотношений между различными заказчиками, а также между самими архитектурными сооружениями.

Либфрауэнкирхе (церковь Богоматери) в Трире была выстроена для членов соборного капитула рядом с собором, на месте старого здания центрической планировки. Базовая форма этой старинной церкви

была сохранена и в новой готической постройке; в результате части поперечины креста, образуемые центральным нефом и трансептом, оказались равной длины, хотя новый хор слегка выступает в восточном направлении (см. ил. на с. 109). Хор в плане представляет собой полудекагон, а остальные части состоят из пяти сторон восьмиугольников и соединены между собой низкими диагональными капеллами. Над средокрестием возвышается башня. Этот необычный план, ориентированный на поддержание местных традиций, порождал необходимость в столь же необычном профиле, который в итоге оказался всего лишь двухъярусным (см. ил. слева). Высокий нижний ярус образован аркадами, ведущими в капеллы, а верхний, далеко не столь рельефный ярус состоит в основном из окон, застекленных только в верхней части (полностью застеклены только окна в восточной части хора и в оконечностях трансепта). Тем самым создается впечатление, что весь интерьер разделен горизонтальной плоскостью на две крупные пространственные ячейки. Нижняя область выглядит чрезвычайно светлой и открытой по всем направлениям, а верхняя, имеющая четкую форму креста, оказывается гораздо темнее. Связующим звеном между этими двумя областями стал мотив двойных окон.

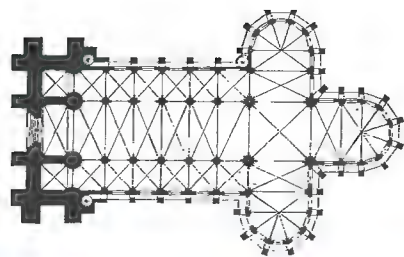
О том, насколько точно здесь рассчитывался эффект взаимодействия пространственных ячеек, свидетельствуют формы опорных столбов, размеры которых уменьшаются в направлениях от центра к периферии здания. В области средокрестия, над которым поднимается башня, установлены *piliers cantonnés*, далее, в аркадах, – тонкие колонны, и, наконец, у внешних стен – всего лишь тонкие пучки пилястров. Опорные столбы охвачены поясками, зрительно соответствующими подоконникам; этот прием еще раз позволяет подчеркнуть единство всех пространственных ячеек интерьера в области нижнего яруса.

Почти все частные мотивы, встречающиеся в архитектуре Либфрауэнкирхе в Трире, восходят к французским моделям. Так, поиски на колоннах, коридоры, тянущиеся вдоль окон, и орнаменты ажурного декора заимствованы из собора Реймса (хотя можно предположить, что заимствование это осуществлялось опосредованно, через собор в Туле, где незадолго до того началась реконструкция). Однако способ соединения этих форм, выполненный с почти математической точностью, не имеет ничего общего с французскими архитектурными приемами, – несмотря даже на тот факт, что возникновение систематически упорядоченной трирской архитектуры стало возможным благодаря рациональному репертуару форм французской готики. И, наконец, очевидно, что основная часть новой церкви Богоматери как бы противопоставлена двум традиционным формам, обрамляющим ее снизу и сверху: плану первого этажа, в основу которого лег план старинного здания, и башне над средокрестием, в которой нет ни одного готического элемента. Для компенсации этого противоречия создатели церкви почтительно включили в структуру здания элементы, близкие к стилю соседнего собора, превосходившего церковь по статусу. В результате эти два храма не соперничают между собой, а удачно дополняют друг друга, хотя нельзя отрицать, что собор, будучи более ранней постройкой, ограничил разработку готических форм в Либфрауэнкирхе.

Церковь Санкт-Элизабет в Марбурге чрезвычайно близка по стилю к трирской церкви, хотя и расположена в другой епархии. Эту церковь начали строить в 1235 году над могилой святой Елизаветы Венгерской, ландграфини тюрингской, которая умерла в 1231 году и только что была канонизирована. Елизавета была «современной» святой в двух отношениях. Во-первых, она приняла обет бедности и посвятила свою жизнь уходу за больными и обездоленными. Во-вторых,



Марбург, церковь Санкт-Элизабет,
начало строительных работ – 1235 г.
Справа: План первого этажа

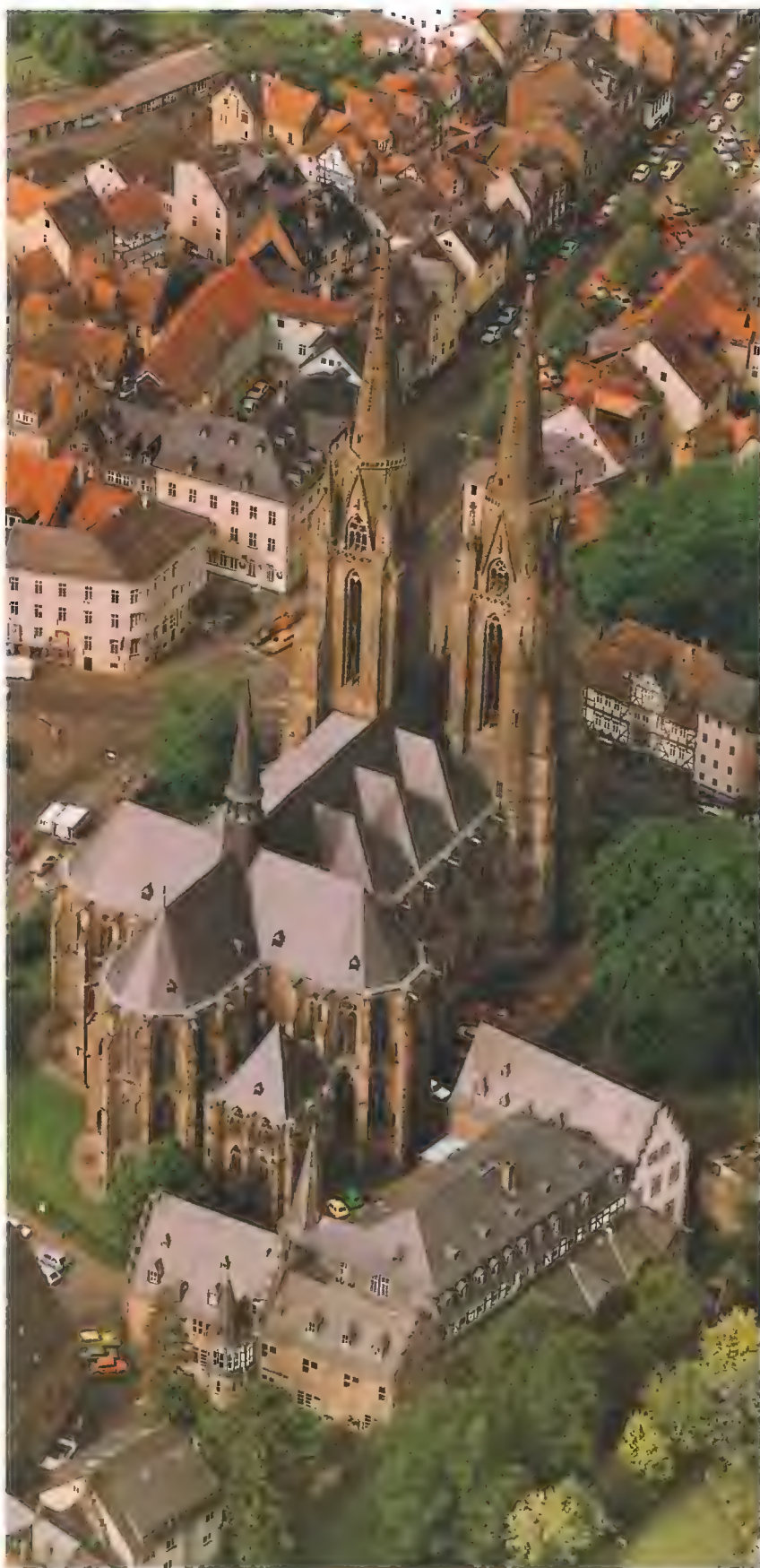


Марбург, церковь Санкт-Элизабет.
Интерьер (вид в западном
направлении)

как знатная дама, служившая беднякам, она стала образцом подлинного благочестия, не побоявшись преступить веками укреплявшиеся социальные границы между сословиями. Как женщине, ей, возможно, было легче всего выразить свою набожность именно таким способом. Кроме того, в ее культе аристократические традиции куртуазной любви объединились с народным поклонением Деве Марии, благодаря чему Елизавета Венгерская стала чрезвычайно популярной святой.

Как члены тевтонского ордена, заказавшие строительство этой церкви, так и родственник Елизаветы, ландграф Конрад Тюрингский, вынашивали далеко идущие политические и территориальные планы. Эксплуатируя культ Елизаветы в своих целях, они создали в Марбурге центр этого культа. При этом строители церкви Санкт-Элизабет должны были удовлетворить требования всех заинтересованных сторон.

Центральный неф здания спроектирован по типу нефа зального храма, а фасад увенчан двумя одинаковыми башнями. В плане церковь имеет форму трилистника (см. план вверху), характерную для романского стиля Рейнской области. Ответственность за богослужения, проводившиеся в центральной апсиде, нес тевтонский орден, а в южной апсиде находилась семейная усыпальница ландграфов Тюрингии. Ландграфы также приняли на себя заботы о гробнице святой покровительницы их рода, чьи останки покоились в северной апсиде.



Мец (Мозель), собор Сент-Этьен,
начало строительных работ – 30-е гг.
XIII в.
Центральный неф

До появления этой марбургской церкви ни в одном храме-триконхе не проводилось столь четкого разграничения функций между апсидами. Если в более ранних сооружениях такого типа апсиды, развернутые величественным трилистником, были связаны в единую архитектурную структуру, то в Марбурге три однотипных хора просто механически присоединены друг к другу. В старых храмах-триконхах не представлялось такой возможности членения пространства, поскольку восточная апсида, представлявшая собой всего лишь пристройку к средокрестию, была слишком мала. Но в Марбурге этот старинный тип архитектуры объединился с новым длинным хором в готическом стиле, моделью для которого послужила Либфрауэнкирхе в Трире.

Трехсекционный хор церкви в Марбурге задал стандарт, определивший конструкцию остальных частей здания. Поскольку в стене восточной оконечности церкви было два ряда окон, то сохранить эту структуру в центральном нефе можно было лишь при наличии сплошной стены и здесь. Поэтому вся западная часть здания приобрела форму зального храма (см. ил. на с. 110 справа). Центральный и боковые нефы в зальном храме имеют равную высоту, благодаря чему внешние стены их достигают той же высоты, что и в хоре (а в храме типа базилики внешние стены боковых нефов ниже, чем стены центрального нефа, поэтому такая конструкция в данном случае не годилась). Изобретать эту форму нефов специально для марбургской церкви не пришлось, поскольку строительство зальных церквей практиковалось издавна. С готическим хором центральный неф здесь был соединен рядом узких пролетов. В результате поставленные близко друг к другу опорные столбы полностью скрыли из вида боковые нефы, и впечатление обширного пространства интерьера, характерное для старинных вестфальских зальных церквей, исчезло.

По-видимому, в Марбурге использование готических архитектурных форм служило той же цели, что и в Трире, а именно адаптации традиционного архитектурного типа к современным нуждам при помощи новых приемов. Стремясь к этой цели, строители не могли полностью порвать с традицией. Скорее, они пытались использовать ее. Результатом такого подхода стала, к примеру, золотая рака для мощей святой Елизаветы; ее создатели взяли за основу старинную форму раки Девы Марии в Ахене, но слегка модернизировали ее. Вообще отличительной чертой этапа строительства готических сооружений в Германии под французским влиянием являлся тот факт, что готика использовалась здесь в новых и разнообразных целях, а не исключительно для возведения более масштабных, более красивых и «лучших» церквей, чем раньше.

Строительство нового собора в Меце, к юго-западу от Трира, началось только в 40-е годы XIII века. Одна из главных проблем собора Сент-Этьен заключалась в ограниченности отведенного для него пространства, как с запада, так и с востока. В результате хор и трансепт в восточной части удалось возвести лишь значительно позднее, между 1486 и 1530 годами. А воплотить запланированное расширение храма в западном направлении позволила в высшей степени оригинальная идея: в структуру нового здания включили семинарскую церковь Нотр-Дам-ла-Ронд. Линию, которой когда-то завершался собор в западной части, до сих пор отмечают две башни с необычным расположением – над серединой центрального нефа. По-видимому, первоначально предполагалось, что здание будет ниже, о чем свидетельствуют низкие аркады; однако затем план изменился в соответствии с последними достижениями французской архитектуры. В результате образовался необычно высокий, пронизанный светом трифорий, а верхние окна центрального нефа достигли просто гигантских размеров. В то же время эти элементы собора не выглядят непропорционально крупными,



так как они имеют весьма изысканную форму, а лопасти сводов центрального нефа покоятся на остроконечных стрельчатых арках. Собор в Меце знаменует собой поворотный пункт в истории готической архитектуры Священной Римской империи, ибо проектировавшие его зодчие не проявили оригинальности в подходе к известным моделям. По-видимому, они уже находили удовольствие в простом копировании французских образцов.

В церкви бенедиктинского аббатства Сен-Винсен в Меце, строительство которой началось в 1248 году, местный лотарингский вариант готического стиля различим более отчетливо, так как здесь строительные планы не подверглись переработке, ориентированной на французские модели. Так, сюда был перенесен двухъярусный профиль собора в Туле; отсюда же заимствовали апсиду со сплошным рядом больших застекленных окон. И хотя стены этого здания обработаны не столь утонченным образом, как верхние участки стен собора в Меце, церковь Сен-Винсен служит отличной иллюстрацией к процессу заимствования французских образцов. Сначала к подобному заимствованию подходили с большой осторожностью, о чем и свидетельствует архитектура



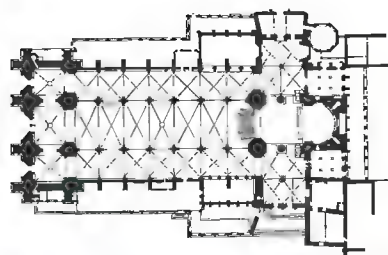
этой церкви. Но затем в том же городе, как мы видели на примере изменения строительных планов собора, произошел решительный сдвиг в сторону более смелого в структурном отношении стиля. Город Мец был для Священной Римской империи своего рода испытательным полигоном раннеготической архитектуры; благодаря ему удалось подготовить почву для гораздо более комплексного, чем в Марбурге или Трире, заимствования готических форм.

Еще одним важным центром развития готической архитектуры был Страсбург (ныне Страсбур – *ред.*). В соборе этого города около 1240 года, сразу же после завершения хора и трансепта в поздне-романском стиле, началось строительство нового готического центрального нефа (см. ил. вверху и на с. 113 слева). Это свидетельствует о пристальном внимании к последним достижениям французской архитектуры. И хотя на первый взгляд стилистическое противоречие между различными частями собора может показаться вопиющим, в действительности переход между ними был оформлен довольно тонко. Так, в позднейших по времени создания областях трансепта уже использованы те же профили, что и в новом центральном нефе, а это позволяет сделать вывод, что над обеими частями здания работал один и тот же архитектор. Более того, при проектировании центрального нефа были приняты во внимание более ранние элементы собора: неф воздвигнут на фундаменте прежнего здания, выстроенного в

XI веке, из-за чего ширина его необычно велика. Планируя высоту центрального нефа, архитектор учел сооруженное ранее средокрестие, превзойти размеры которого было невозможно (по крайней мере во внешнем виде здания). В итоге центральный неф приобрел пропорции, совершенно необычные для готического собора: ширина центрального нефа в Реймсе – 30 м, а в Страсбурге – 36 м; высота же центрального нефа в Реймсе – 38 м, а в Страсбурге – 32 м. Однако при всем этом страсбургскому архитектору удалось создать самую современную для Германии той эпохи постройку, ориентированную в своих формах в основном на модель нового здания церкви в Сен-Дени, реконструкция которой началась несколькими годами ранее. Оттуда были заимствованы такие мотивы, как опорный столб с непрерывно поднимающимися до самого свода пилястрами, застекленный трифорий и ажурный декор окон, а также ниши и глухая аркада в стенах боковых нефов. Однако ни один из этих элементов не был скопирован с модели Сен-Дени без изменений. Все они испытали частичное влияние стиля еще более современных построек – таких, как собор в Шалон-сюр-Марн. Более того, встречаются и совершенно оригинальные детали: например, необычно большое число пилястров, окружающих опорный столб (шестнадцать).

Таким образом, зодчий, создававший центральный неф собора Страсбурга, не только целиком заимствовал формы французской

Ил. на с. 112: Страсбург, собор Нотр-Дам.
Центральный неф, ок. 1235–1275 гг.
Справа вверху: План первого этажа
Внизу: Интерьер



Справа: Кельнский собор, начало
строительных работ – 1248 г.;
освящение хора – 1322 г.



готики, но и шел дальше, развивая их. Но в отличие от построек в Трире или Марбурге готическая архитектура здесь не подверглась модификациям под влиянием традиционных элементов храмового зодчества. Ее развитие определялось, скорее, самыми современными тенденциями той же французской архитектуры.

Это же можно сказать и о фасаде собора в Страсбурге (см. ил. на с. 201), строительство которого началось вскоре после завершения центрального нефа в 1275 году. Здесь знаменитые «решетчатые» стены великолепной церкви Сент-Урбен в Труа доведены до крайних форм при помощи «ажурного решета». Так, например, каждый портал расчленен на три слоя: на переднем плане располагается декоративный щипец, за ним – ажурная перегородка, и только затем – собственно стена. Даже гигантское окно-роза в центре фасада отделено от стены благодаря тому, что в пазухах помещены выступающие вперед кольца ажурной каменной работы.

При взгляде на этот фасад очевидно, что тенденция развития готической архитектуры в Страсбурге претерпела изменения. Если центральный неф собора все еще тяготеет к французским моделям, выполненным в классическом, «умеренном» стиле, то фасад явно свидетельствует о сдвиге в сторону новых и весьма необычных форм. По своим масштабам фасад также заметно превосходит более ранние части здания, из-за чего представляется внешнему наблюдателю

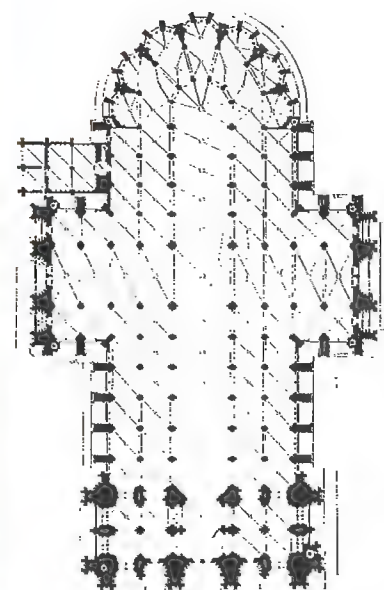
главным элементом всей конструкции собора. Не случайно сооружение его началось в тот период, когда Страсбург добился экономического процветания, а жители города освободились из-под власти епископа (контроль за строительством собора взял на себя городской совет). В хрониках того времени это здание уже воспевалось как примета наступающего золотого века. До сих пор остается спорным вопрос о том, какую роль сыграл в проектировании фасада собора Страсбурга Эрвин из Штейнбаха, впервые упомянутый в письменных источниках в 1284 году. Однако не может быть никаких сомнений в том, что фасад этот – в высшей степени оригинальное творение мастера, наделенного выдающимся художественным талантом.

Кельн на Нижнем Рейне играл ту же роль, что и Страсбург – на Верхнем Рейне. В 1248 году в Кельне был заложен первый камень в основание нового собора. Проекты этого здания разрабатывались уже при архиепископе Энгельберте (1216–1225), поскольку возведенный при Каролингах и Оттонах старый собор – в отличие от архиепископских соборов Майнца и Трира и даже некоторых епископских церквей, уступавших им по статусу, – теперь выглядел до неприличия маленьким и старомодным. Об амбициях жителей Кельна можно судить хотя бы по масштабам и великолепию позднероманской раки, в которой хранились священные останки так называемых Трех Кельнских Царей, культ которых имел важное политическое



Слева: Собор Кельна, вид с северо-востока, начало строительных работ – 1248 г. Трансепт, центральный неф и фасад завершены в 1880 г.
В центре: Центральный неф
Справа: План первого этажа

Ил. на с. 115: Собор в Кельне.
Хор, освящен в 1322 г.



значение для Священной Римской империи. Эта рака не только превзошла по размерам все прочие, но и стала вершиной художественного развития такого типа сооружений. Точно так же и новый собор должен был стать венцом развития храмовой архитектуры.

Часто предпринимались попытки объяснить факт заимствования французской готики строителями собора в Кельне политической ориентацией тогдашнего архиепископа, Конрада фон Хохштадена. Однако исследователи не принимали в расчет то, что для зримого воплощения своего могущества и роли кельнской семинарии архиепископ просто не мог не избрать для собора самые выдающиеся модели. Не использовать французский готический стиль было, в сущности, невозможно: гигантское сооружение в позднероманском стиле, несомненно, привлекло бы к себе внимание жителей города и его окрестностей, однако едва ли произвело бы впечатление на обитателей других областей империи, не говоря уже об иностранцах.

Вместе с тем в Кельне не могло появиться экстравагантное здание в стиле страсбургского западного фасада. Собор здесь должен был стать классическим (см. ил. вверху и на с. 115). Не забудем, что и французский король при строительстве Сент-Шапель, освященной в 1248 году, отверг чересчур оригинальные и модернистские стилистические разновидности готики. Поэтому неудивительно, что кельнские строители ориентировались именно на стиль Сент-Шапель (т. е. на стиль собора в Амьене, послужившего моделью для Сент-Шапель).

Таким образом, в Кельне был воздвигнут собор по образцу амьенского. Но если в архитектуре Амьена отразились некоторые стилистические колебания, то в Кельне зодчие строго придерживались классических форм. Вместо *piliers cantonnés*, при которых разрыв между верхним и нижним ярусами оказывался неизбежным, кельнские заказчики предпочли опорные столбы с пучками колонн по типу использованных в церкви Сен-Дени, но только не крестообразные в плане, а круглые. Последнее объяснялось тем, что моделью здесь послужили опорные столбы, установленные между боковыми нефами в амьенском хоре. Такая форма опор обеспечила более гармоничную связь

между пилястрами и нервюрами, что позволило отказаться от высоких амьенских капителей; в Кельне пилястр отделен от нервюры простой одинарной капителью. Из амьенского хора был также заимствован освещенный трифорий, но слабоватый в эстетическом отношении мотив щипцов уступил здесь место гораздо более элегантной форме трифория, обнаруженной в соборе Сен-Пьер в Бове; в результате пазухи арок были заполнены ажурной работой на манер декора, украшающего фасады трансептов собора Нотр-Дам в Париже. Верхний ряд окон центрального нефа в Кельне имеет ту же высоту, что и аркада (по образцу соборов в Суассоне, Шартре и Реймсе и в отличие от собора в Амьене, где высота этого яруса сравнительно мала), а весь центральный неф в общей сложности несколько выше, чем в соборах Суассона, Шартра и Реймса. Более того, центральный неф и хор собора в Кельне обрамлены двойными боковыми нефами, в результате чего каждая башня прочно покоится на четырех пролетах боковых нефов, а не сводится, по сути, лишь к декоративной стене, как в Амьене. Это позволило также воздвигнуть монументальный западный фасад, план которого, впрочем, был окончательно разработан только к 1300 году.

С освящением хора в 1322 году работы в этой части здания были завершены. Подобная ситуация не могла бы сложиться во Франции: в чрезвычайно активном мире французского соборостроительства было нелегко подвести черту под достигнутыми успехами и создать «идеальный» собор. Но художественный замысел кельнских зодчих, напротив, подразумевал стремление к идеальной архитектуре, лишенной каких бы то ни было признаков влияния отдельно взятой творческой личности.

По этой причине имена мастеров Герхарда, Арнольда и Иоганна не стали достоянием легенд и преданий, в отличие от имени их страсбургского коллеги, Эрвина из Штейнбаха, в стиле которого явно просматривается его индивидуальность. Личный почерк архитектора снова приобрел важное значение лишь спустя несколько десятков лет и уже не успел сказаться на попытках кельнских мастеров создать идеальный готический собор.



Монсегюр, Перепертюз, Керибю, Пюи-вер... катарские замки Южной Франции лепятся к серо-коричневым скалам, точно орлиные гнезда. Эти замки – останки эпохи, пережившей глубочайшие потрясения религиозного кризиса, который поразила Южную Францию в XII–XIII веках. Это безмолвные символы страданий, которые выпали на долю религиозной секты, перемолотой жерновами европейской истории. Это свидетели трагической повести, начавшейся с простого желания реформ и завершившейся жестоким и систематическим истреблением «еретиков». Погибли тысячи людей; многие были сожжены на кострах; целые города были уничтожены и разграблены (например, Безье в 1209 году), где христиане, не причастные к «ереси», принимали смерть от рук французских солдат наравне с катарами. Не ведавшие ни жалости, ни чести крестоносцы и инквизиторы, воодушевленные папой и французским королем (редкий случай единодушия между этими вечными противниками!), не оставляли за собой ничего, кроме выжженной земли. Священники наравне с мирянами в ужасе бежали, скрывались и покидали родные земли.

Даже сегодня катарам трудно дать достаточно точное определение в терминах исторической науки. Кто они были – философы-утописты, церковные реформаторы, еретики? Какие только ярлыки не приклеивали к этим южанам-неконформистам! Но чего же на самом деле хотели катары? Что вовлекло их в конфликт с церковью – конфликт, повлекший за собой столь далеко идущие трагические последствия и превративший реформаторов в мучеников? Все началось с вполне справедливой критики в адрес католического духовенства. Подобные обвинения раздавались в XII веке во многих областях Европы. Но другие их выразители успешно интегрировали свое стремление к реформам в структуру официального вероучения и использовали его для пропаганды церковных догматов, что видно на примере странствующих проповедников или нищенствующих монахов. В случае же с катарами это стремление привело к ереси, и, следовательно, превратило катаров в отступников от христианской веры – как в их собственных глазах, так и с точки зрения церкви и государства.

Учение катаров требовало соблюдения евангельских принципов, доведенных до



Фанжо.
Крест-колесо, XIII в.

вом крещения (*consolamentum*) достигал статуса *parfait* – «совершенного» – и становился своего рода священником. Прочие члены секты должны были выказывать глубокое почтение к своему духовно просветленному собрату и трижды кланяться, обращаясь к нему с просьбой о благословении (*melioramentum*).

Все эти принципы и убеждения, которые могут показаться вполне безобидными, на самом деле заключали в себе мощный взрывной потенциал: признавая только одно таинство – крещение – и надеяся его вдобавок совершенно новым смыслом, катары наносили удар по самым основам христианской догматики. Но еще более взрывоопасным оказался другой элемент их вероучения. Ведь если земной мир находится под властью дьявола, то угроза вечного проклятия, которой прежде эффективно пользовалась церковь, оказывалась вовсе не такой уж серьезной. Перед лицом «ежедневного пребывания в аду» образы Страшного Суда для катаров меркли и отступали в тень. Соответственно едва ли катар согласился бы участвовать в традиционном ритуале покупки индульгенций или платить церковную десятину. Итак, вызов был брошен не только церковным догматам, но и самой структуре церкви, методам, которыми она действовала, и органам, которые она учреждала. И церковники поняли, что необходимо срочно принимать меры.

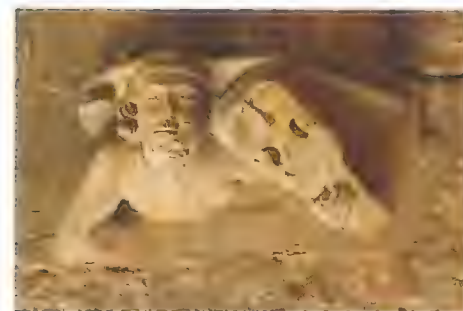
Однако ересь была всего лишь одной из причин кровавого конфликта, который так неосторожно спровоцировали катары. Другой же, гораздо более серьезной причиной явилась связь этой секты с правителями Южной Франции, сопротивлявшимися экспансии власти французского монарха на юг. Долгое время вопросы веры оставались второстепенными; главной же целью французских королей были плодородные земли у подножия Пиренеев, в Лангедоке и Аквитании. Область Лангедока была в историческом и культурном отношении теснее связана с королевством Арагон с центром в Барселоне, контролировавшим Средиземноморье, чем с далекой северной провинцией Иль-де-Франс. Когда впервые встала проблема «южной ереси», французские власти с

готовностью предоставили решение этой проблемы папе. Однако в 1208 году близ Сен-Жиля был убит папский легат, Пьер де Кастельно. Обстоятельства его гибели были не вполне ясны, однако эта насильственная смерть резко обострила ситуацию и стала одной из предпосылок войны, которую развязал папа Иннокентий III, объявивший крестовый поход против еретиков. Недостатка в крестоносцах не обнаружилось: на «священную войну» отправились феодалы Северной Франции, которым было обещано в награду прощение грехов (а также имущество еретиков). И уже в 1209 году алчные рыцари захватили Безье и Каркасон, действуя весьма сомнительными методами и проявляя зверскую жестокость. В 1210 году пали крепости Менерв, Терм и Пюивер. В костер, разведенный захватчиками во дворе замка Менерв, добровольно бросились сто сорок катаров.

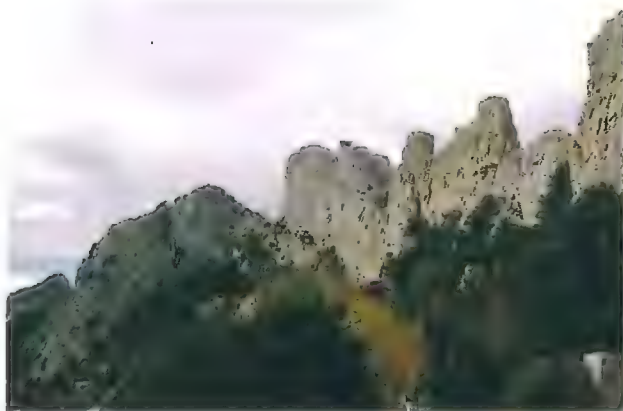
Не довольствуясь этим, «крестоносцы» под предводительством Симона де Монфора двинулись дальше с огнем и



Пюивер, XIV в.



Пюивер, XIV в.
Лепное изображение музыканта



Перепертюз, начало XII – конец XIII вв.



Керибю, XI – XIII вв. Вид из крепости



Керибю. Колонный зал, конец XIII в.



Каркасон. Ла-Сите, начало строительных работ – 1228 г.; реконструкция проведена в XIX в. под руководством Эжена Эммануэля Виолле-ле-Дюка

Каркасон, собор Сен-Назер. Рельеф с изображением сцен осады, первая половина XIII в.



мечом. В 1211 году они взяли Лавор, с боями подступили к Кастельнодри и осадили Тулузу – на первый раз безуспешно. В 1213 году завершился первый этап войны: в сражении у замка Мюре погиб король Арагона Педро II, и его отряды отступили. Французы временно утвердили свою власть на юге. Симон де Монфор умер в 1218 году, во время новой битвы за Тулузу, а его сын, принявший командование, недооценил прагматизма крестоносцев: воспользовавшись тем, что им посулили отпущение грехов за сорок дней военной службы, они вернулись по домам сразу же, как только истек этот срок. И произошло это как раз в тот момент, когда Тулузу вновь удалось осадить!

Катары и их политические союзники получили временную передышку. Но она продлилась недолго. В 1223 году на французский престол взошел Людовик VIII – неугомонный завоеватель, твердо вознамерившийся расширить пределы своей империи до берегов Средиземного моря. В 1226 году он снова вторгся на юг и развязал затяжную кровопролитную войну, которая завершилась, когда тулузский граф Раймунд VII капитулировал в Мо в 1229 году.

Таким образом политическая ситуация на юге Франции прояснилась: эта область раз и навсегда утратила былую независимость. Однако конфликт с катарами подспудно продолжался, в результате чего папа Григорий IX создал новый орган церкви, призванный наглядно продемонстрировать ее могущество: так возникла инквизиция. Ответственность за формирование инквизиции была возложена на доминиканский орден. Единственной функцией инквизиции должна была стать борьба с ересями, а главным оружием – костер; оружие это использовали избирательно, но весьма эффективно.

После капитуляции Раймунда VII катары были вынуждены укрыться в неприступных крепостях. Названия замков Фенуйед, Пюилорен, Перепертюз и Керибю стали символами легендарного сопротивления, которое оказали могущественной церкви их обитатели – мятежники, единственным оружием которых была «чистота души». Самый поразительный пример отваги, проявленной катарами, мы встречаем в истории осады крепости Монсежюр (название которой можно перевести как «Непоколе-

бимая гора»). Защитники Монсежюра сопротивлялись королевскому войску больше года, прежде чем в 1244 году крепость наконец пала в результате предательства, а отнюдь не прорыва обороны. В этой неприступной, как казалось когда-то, твердыне укрывалось от 400 до 500 мужчин, женщин и детей. Их поставили перед суровым выбором: покаяться в своих «заблуждениях» или взойти на костер. Две сотни катаров остались верны своим убеждениям и были сожжены. Согласно преданию, бежать из крепости удалось лишь четверым «совершенным»; утверждают, будто они захватили с собой легендарные сокровища катаров и спрятали их в

надежном месте. Сокровища эти не обнаружены до сих пор.

В позднейшей литературе, посвященной истории катаров, факты то и дело подменялись вымыслами. Сухое историческое повествование оживлялось романтическими легендами о героической борьбе катаров за свободу и независимость, о самоотверженном противостоянии клерикализму и империализму. В результате история катаров превратилась в миф, окутанный мистическим ореолом. В 30-х годах XX века исследователи творчества композитора Рихарда Вагнера и литературные критики, компетентность которых вызывает большие сомнения,

даже провозгласили Монсежюр местом действия легенды о Парсифале (вопреки всем историческим свидетельствам того, что это эпическое повествование сложилось за много десятков лет до падения Монсежюра).

Однако история катаров во многом остается загадкой и для серьезного историка. Как удалось столь малочисленной поначалу секте со столь радикальным вероучением собрать под свои знамена такое множество приверженцев и даже подвигнуть некоторых на добровольную мученическую смерть? Отвращение к погрязшему в пороках и роскоши духовенству и стремление к жизни в соответствии со строгими нравственными принципами и нормами – лишь частичный, далеко не полный ответ на этот вопрос. Главная проблема состояла в ином. Как можно было поверить в то, что земной мир со всеми его противоречиями и грехами – творение благого Бога? Для катаров мифы об ангелах и демонах, о падении Сатаны и странствиях души оказались гораздо более убедительным объяснением смысла жизни, полной тревог и несчастий, чем достаточно абстрактное учение о жертвенной смерти Христа и сухие догматы католической церкви. Проповедники катаров умели ярко и образно доносить до слушателей подобные идеи и передавать им свои духовные чаяния. Вплетая в народные легенды эпизоды из библейского повествования, они добивались того, что последние, изменившись до неузнаваемости, превращались в красочные картины битвы Добра со Злом. Иными словами, эти проповедники могли гораздо глубже затронуть душу слушателя, который давно уже отвернулся от официальной церкви, неспособной ответить на волновавшие его вопросы.

Мифы стали неотъемлемым элементом вероучения катаров и оставили глубокий след в их повседневной жизни. И возможно, именно по этой причине сами катары в ходе истории оказались частью мифа – столь же чарующего, как сказки, сочиненные их проповедниками.



Монсежюр. «Ле По» («Скала») с крепостью 1204 г.

Уте Энгель

Готическая архитектура в Англии

Англия в эпоху классического и позднего Средневековья

Англия была одним из первых государств, заимствовавших готическую архитектуру Франции во второй половине XII века. Главным фактором, предопределившим усвоение здесь нового стиля, стали тесные исторические связи между двумя этими странами. В 1154 году королем Англии стал Генрих II (1154–1189). Он был отпрыском французской графской династии Плантагенетов, благодаря чему смог расширить территорию своего государства, присоединив к нему свою родную область на западе Франции. Еще со времен нормандского завоевания в 1066 году Англия была объединена также с Нормандией. Когда в 1152 году Алиенора Аквитанская развелась с французским королем и вышла замуж за Генриха Английского, к подвластным ему землям добавились владения супруги, располагавшиеся на юго-западе Франции. В результате во второй половине XII века Англия управляла всей западной частью Франции, и ее континентальные владения превышали по площади территорию, находившуюся в распоряжении самого французского короля.

Но такая ситуация оказалась недолговечной. Сын Генриха, король Иоанн Безземельный (1199–1216), из-за постоянных стычек с французским королем и папой быстро лишился Нормандии и почти всех земель на западе Франции. В 1259 году, при Генрихе III (1216–1272), англичане потеряли Пуату, и во власти английской короны остались только территории на юге Франции; прямые контакты с Францией по большей части прервались. В результате в XIII веке у англичан стало формироваться независимое национальное самосознание. Английские аристократы, разумеется, все еще говорили на французском языке, но наречие, которым они пользовались, отличалось от принятого в центральных областях Франции. В XIV веке этот диалект постепенно слился с англосаксонским (древнеанглийским) языком, и на этой основе сформировался английский язык.

При Эдуарде III (1328–1377) снова вспыхнул конфликт с Францией и началась Столетняя война, которая продолжалась с небольшими перерывами с 1339 по 1453 год. Несмотря на первоначальные успехи, Англия в конце концов утратила все свои французские владения, как старые, так и временно приобретенные в ходе войны, за исключением города Кале. Власть английских королей ослабла; политическая стабильность в стране восстановилась только с воцарением Генриха VII Тюдора (1485–1509). Его сын Генрих VIII (1509–1547) начал процесс реформации церкви в Англии, приведший к исчезновению монастырей. Это отразилось и на многочисленных соборах страны, добрая половина которых управлялась не канониками, а монахами-бенедиктинцами. Церковные богатства и земли перешли в руки короля, который основал заново несколько аббатств в качестве дополнительных епископских резиденций. Началась эпоха английского Ренессанса.

Отличительные черты английской архитектуры: собор Солсбери

Глубокий отпечаток на историю средневековой Англии наложил затянувшийся на века конфликт с Францией. Соперничество между этими двумя странами заметно сказалось на развитии английской готической архитектуры: с самого начала английские зодчие избрали независимый путь. Верные местным традициям, они, насколько это было возможно, сохраняли англо-нормандские строительные методы, сформировавшиеся в ходе развития англосаксонской архитектуры X–XI веков, а также архитектуры Нормандии, с которой жители Британских островов стали знакомиться начиная с 1066 года. На протяжении всей готической эпохи англичане заимствовали в основном только те формы французской архитектуры, которые согласо-

Солсберийский собор, 1220 – 1266 гг.
Вверху: Вид с северо-востока
Внизу: План первого этажа

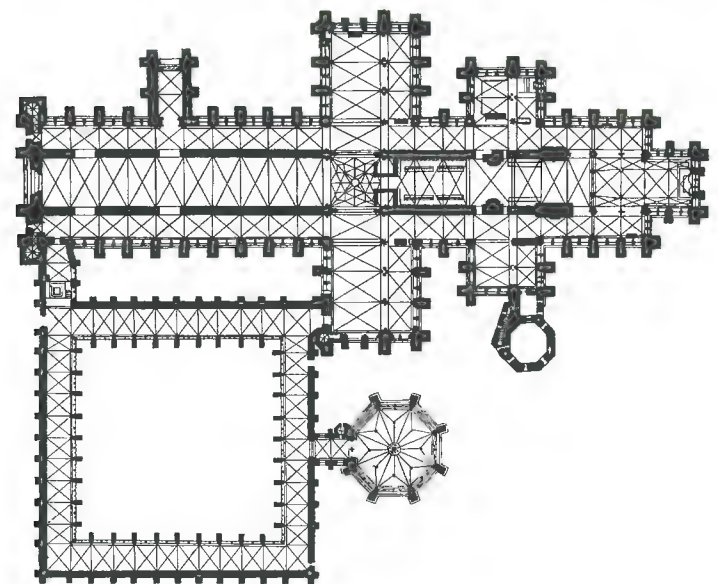
вывались с англо-нормандскими принципами. Ни разу не была принята вся система французской готики в целом, как это произошло, например, в Германии при возведении собора в Кельне. Французские формы всегда видоизменялись в соответствии с английскими традициями строительства. И в результате в Англии сложился самостоятельный тип готической архитектуры, характерные черты которого можно выделить на примере собора в Солсбери – одного из самых значительных образцов данного типа.

Солсберийский собор был основан в 1220 году – в том же году, что и собор в Амьене. Завершен он был также вскоре после амьенского – в 1266 году. Однако различия между ними поразительны. В отличие от амьенского собора в Солсбери расположен не в центре города, в окружении других зданий, а на окраине, в просторном кафедральном предместье. К северу от него когда-то возвышалась отдельно стоящая колокольня в стиле итальянской кампанилы. К югу располагался клуатр, окруженный высоким многоугольным, центрическим в плане зданием – залом капитула. Подобные многоугольные или круглые в плане залы капитула встречаются только в Англии; древнейший из них был возведен в Вустере около 1110 года.

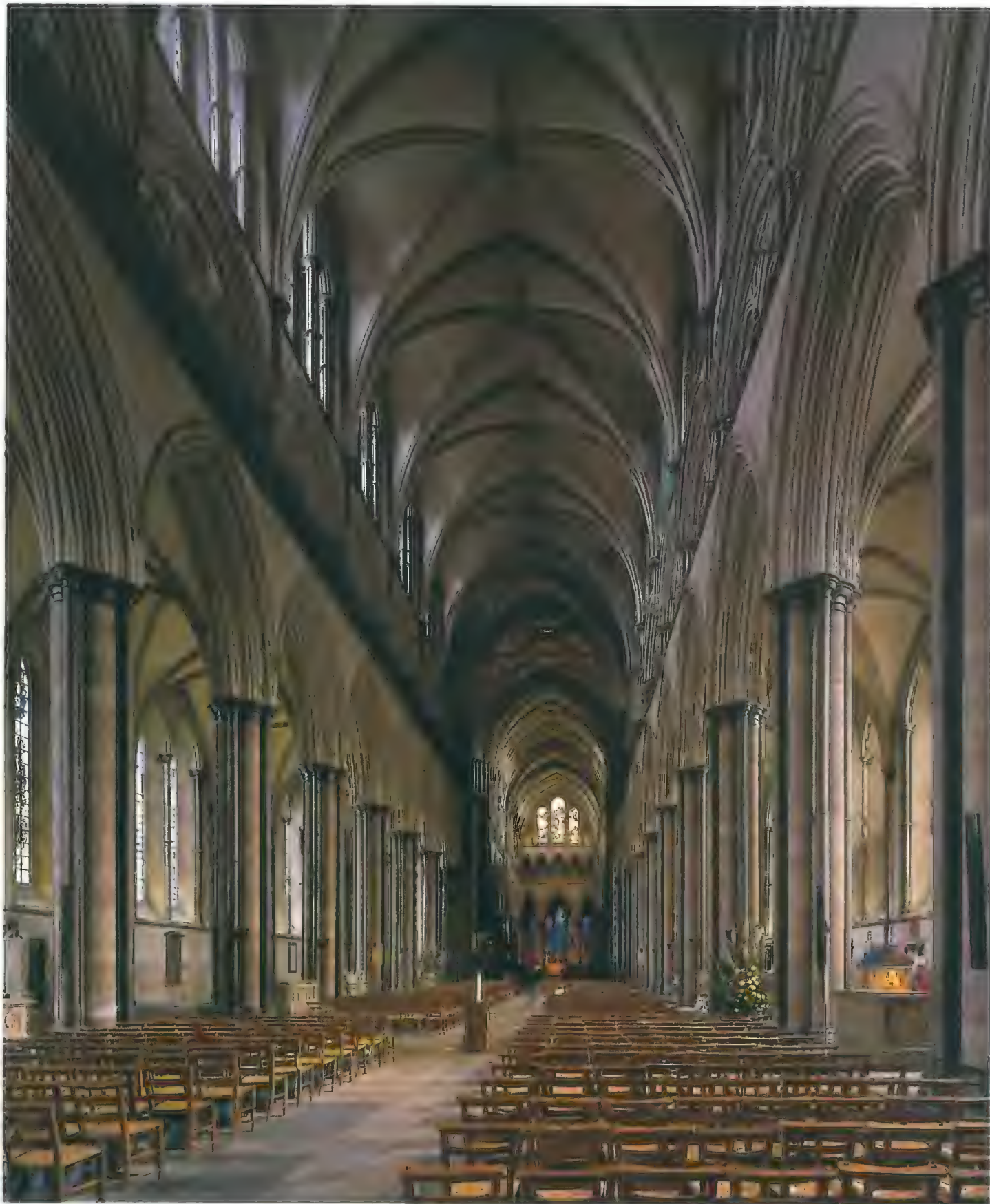
План собора в Солсбери состоит практически из одних прямоугольников. Большой, просторный трансепт пересекает здание посередине (см. ил.); снаружи это средокрестие увенчано башней. В восточной части возвышается еще один трансепт, не столь внушительных размеров. Далее к востоку высота частей здания последовательно уменьшается: за высоким хором разместился более низкий, прямоугольный в плане деамбулаторий, а за ним – еще более низкая восточная капелла. Эти правильные геометрические формы находятся в соответствии со средневековым литургическим членением собора. Мирян допускали только в центральный неф; к востоку от главного средокрестия стояла алтарная преграда (*pulpitum*), отделявшая от нефа область хора, доступ в которую был открыт только духовным лицам. Между двумя трансептами располагались сиденья для каноников. К востоку от меньшего трансепта находился санктуарий с главным алтарем. Еще несколько алтарей помещались у восточных стен боковых нефов обоих трансептов. Деамбулаторий вел в восточную капеллу – ретрохор, посвященный Святой Троице. Это помещение использовалось также для обрядов в честь Девы Марии, соблюдавшихся в Англии с особой тщательностью. С конца XII века характерной чертой английских храмов стали отдельные капеллы Богоматери, в которых ежедневно проводили службы в честь Девы Марии. Чаще всего такие капеллы сооружали у восточной оконечности храма в качестве ретрохора, и реже – с северной стороны хора.

Почти все новые готические хоры, повсеместно возводившиеся в Англии в ту эпоху, имеют прямоугольную форму. Многоугольные хоры французского типа с деамбулаторием и венцом капелл встречаются редко. Во второй половине XII века в Англии сформировалось два местных типа прямоугольных хоров. На юге и западе Англии более распространена солсберийская версия хора с низким деамбулаторием и далеко выступающим к востоку ретрохором. А на севере и востоке страны возобладал другой тип храма, в котором вся область хора завершается сплошной стеной, а высота центрального нефа остается неизменной на всем протяжении. Это привело к возникновению плоского восточного фасада. Пространство интерьера таких больших прямоугольных храмов членится на части преградами.

При взгляде на собор в Солсбери снаружи средневековый зритель не обнаружил бы открытых контрфорсов, производящих столь эффектное впечатление в образцах французской архитектуры. Аркбутаны,



Солсберийский собор.
Интерьер (вид в восточном
направлении)



которые мы видим сегодня, были сооружены позднее. Первоначально же контрфорсы в Солсбери были помещены под крышами боковых нефов; это типично английский строительный прием, восходящий к англо-нормандским традициям. Скрывать контрфорсы подобным образом было принято по двум причинам. Во-первых, английские готические постройки были сравнительно низкими. Центральный неф собора в Солсбери имеет всего 25,6 м в высоту, тогда как высота центрального нефа собора в Амьене – 43,5 м! Во-вторых, английские зодчие до последнего сохраняли нормандскую *mur épais*, толстую стену. Это означало, что они возводили исключительно мощные стены, которые можно было расчленять на слои и пронизывать галереями и коридорами. По этим двум причинам и появлялась возможность строить каменные своды центрального нефа с низкими аркбутанами или вовсе без аркбутов и контрфорсов. Этот метод представлял собой полную противоположность гораздо более смелому с технической точки зрения французскому готическому стилю с его постройками головокругительной высоты и каркасной структурой стен.

Однако английскую готику ни в коей мере нельзя рассматривать всего лишь как более скромную версию французской. Напротив: то, что английская архитектура проигрывала в высоте, она с успехом наверстывала в протяженности, а также в изысканности декора. Старый собор Святого Павла в Лондоне, например, достигал в длину 179 м. Длина же собора в Реймсе составляла всего 139 м. Кроме того, английская готическая архитектура отличается гораздо большим богатством декоративных форм и большей утонченностью в подходе к деталям и материалам, чем французская. Судя по всему, английские заказчики стремились к тому, чтобы в здании было как можно больше пролетов и чтобы декор его был как можно более грандиозным и пышным. Возможно, такая ситуация отражала процветание английской экономики в Средние века вообще и исключительное богатство средневековой английской церкви в частности (в XIII веке двенадцать из сорока самых богатых епархий Европы находились в Англии). Таким образом, создатели английской готической архитектуры ставили перед собой не столько технические, сколько эстетические задачи, стремясь разработать как можно более привлекательный декор стен, сводов и окон.

В соборе в Солсбери, как и в большинстве других английских храмов, эта ориентация на решение декоративных задач более заметна в интерьере, чем во внешнем виде (см. ил. на с. 120). При взгляде из центрального нефа на восточную часть собора прежде всего бросается в глаза красочность использованных строителями материалов. Светлый известняк контрастирует с тонкими пилястрами типа *en-défilé*, подоконниками и капителями, изготовленными из темного, блестящего, похожего на мрамор, вещества. Это так называемый пурбекский мрамор, известняк из отложений на юге Англии, который можно было отполировать под мрамор; начиная с XII века популярность его среди английских зодчих постоянно росла. А поскольку к подобным сочетаниям материалов добавлялись яркая роспись профилей арок и сводов и красочные витражи, то неудивительно, что интерьер английского храма производил поистине великолепное впечатление.

Формы опорных столбов в Солсбери весьма разнообразны; каждый столб окружен множеством пилястров типа *en-défilé*. От пролета к пролету форма опор меняется, и в одной только их моделировке в полной мере проявилась знаменитая изобретательность английских зодчих. На этих столбах покоятся гигантские арки со ступенчатыми профилями, формы которых также отличаются удивительным разнообразием, какого мы не найдем ни в одном образце французской храмовой архитектуры. Предпосылкой для такого разнообразия стала английская

традиция использования нормандской *mur épais*, толщина которой маскировалась расчленением на тонкие, богато орнаментированные слои. Опорные столбы не связаны с пилястрами, на которые опираются своды, – основания этих пилястров лежат на уровне среднего яруса. Такие усеченные пилястры, укрепленные на консолях в форме миниатюрных резных голов, – еще одна характерная черта английской готики. Опорные столбы нижнего яруса не связаны в единую структуру с опорами сводов, как во французской готической архитектуре, а мыслятся как независимые архитектурные элементы или даже, скорее, как произведения скульптуры, которые можно рассматривать со всех сторон. Средний ярус собора в Солсбери свидетельствует о сохранении в то время англо-нормандской симпатии к галереям. Пазухи арок здесь богато украшены листовным орнаментом и розетками. И даже в декоре верхнего ряда окон нефа над галереей доминирует мотив, типичный для английской романики, – ступенчатые арки, объединенные в группы по три. Стена в этой области расчленена на два слоя; между внутренним и внешним слоем размещен коридор.

Почти все крупные английские храмы создавались в несколько этапов, и в ходе строительства планы их претерпевали видоизменения. Зачастую храм строили понемногу, как бы небольшими порциями, и, в согласии со старой англосаксонской традицией, обязательно сохраняли часть прежнего здания: считалось, что лучше добавить несколько новых частей, чем сносить почтенную старинную постройку и на ее месте начинать все с начала. В результате во многих готических храмах Англии можно обнаружить фрагменты, относящиеся к различным эпохам; бок о бок находятся части, созданные по совершенно различным планам, не имеющим между собой ничего общего. В ходе дальнейшего обзора истории готической архитектуры в Англии мы неоднократно столкнемся с подобным сосуществованием разнородных элементов внутри единого строения.

Главные этапы развития английской готики: ранняя, «украшенная» и «перпендикулярная» готика

В процессе развития готической архитектуры в Англии можно выделить три основных периода, не полностью совпадающие с периодами ранней, классической и поздней готики континентальной Европы. Термины для обозначения этапов развития английской готики, которые ввел в 1817 году Томас Рикман в своем труде «*Попытка стилистической классификации английской архитектуры*», не утратили своей ценности и до наших дней. Каждый из этих трех периодов начинался с заимствования какой-либо из характерных черт французской готики, которая затем трансформировалась в соответствии с местными архитектурными традициями.

Первый период – ранняя готика – датируется приблизительно 1170–1240 годами. На этом раннем этапе был создан хор собора в Кентерберии, строительство которого началось под руководством французского архитектора из Санса, использовавшего здесь элементы архитектуры собора в Сансе, церкви Сен-Дени и других образцов французской готики. Второй период, приблизительно с 1240 по 1330 год, называют «украшенной» готикой. Он начался с реставрации Вестминстерского аббатства, участники которой ориентировались в основном на собор в Реймсе. Наконец, период «перпендикулярной» готики, последний и самый продолжительный из всех, относится приблизительно к 1330–1530 годам. Несмотря на то что в конечном счете «перпендикулярная» готика восходит к французскому «лучистому» стилю, она представляла собой вполне самостоятельный английский стиль, меньше других испытывавший влияние французской готики.

Рош, руины церкви цистерцианского аббатства.
Транsept и хор, вид с запада,
1165–1170 гг.



Зарождение английской готики: включение новых элементов в англо-нормандскую традицию

В середине XII века между Англией и Францией установился плодотворный культурный взаимообмен. В богатый репертуар форм английской романики стали время от времени включаться такие новые элементы, как стрельчатая арка, нервюрные своды над центральным и боковыми нефами и тонкие, изящные пилястры. Особенно важен факт заимствования нервюрных сводов. В Англии они появились впервые в XI–XII веках в соборе Дарема, но тогда еще использовались главным образом для перекрытия боковых нефов.

Важную роль в распространении французских идей сыграли в Англии, как и в других европейских странах, цистерцианцы. Почти от всех цистерцианских зданий в Англии сохранились лишь руины. Церковь аббатства Рош (см. ил.), построенная в 1165–1170 годах, очень близка образцам Северной Франции, в первую очередь – Пикардии. Преобладает стрельчатая форма арки; опорные столбы состоят из килевидных в плане пилястров с острыми ребрами, иногда поднимающихся вплоть до уровня пяты свода. Все это здание было перекрыто нервюрными сводами. Особенно характерен высокий трифорий с глухими стрельчатыми арками.

Но еще более важным фактором развития ранней готики в Англии являлись епископы-заказчики. Поддерживая тесные контакты с континентом, они стимулировали включение французских архитектурных новшеств в проекты английских храмов. Самым выдающимся из них был архиепископ Йоркский, Роже Понт ль'Эвек (1154–1181). Вскоре после вступления в должность он заказал реконструкцию хора собора в Йорке; однако впоследствии хор этот был разрушен, и известен он нам только по результатам раскопок. Однако в уменьшенном варианте он дошел до наших дней в составе собора в Рипоне (см. ил. на с. 123 сверху); хор этого собора был построен по плану архиепископа Роже и датируется периодом между 1160 и 1175 годами. Здесь с удивительной точностью скопированы хоры раннеготических французских храмов – таких, как соборы в Нуайоне или Лане. Пучки колонн, выдержанные в изящных пропорциях, служат опорами для стрельчатых арок аркады и необыкновенно тонкой (для Англии) стены центрального нефа. Опоры свода опираются на отдельные кронштейны, расположенные строго над пучками колонн; каждая из них состоит из пяти пилястров и весьма гармонично сочетается с нервюрным сводом, который с самого начала фигурировал в архитектурном плане, однако выстроен

Рипонский собор (бывшая коллегиальная церковь). Западные пролеты хора, вид с северо-запада, ок. 1160–1175 гг.

Вустерский собор. Центральный неф, западные пролеты, вид с северо-запада, после 1175 г.

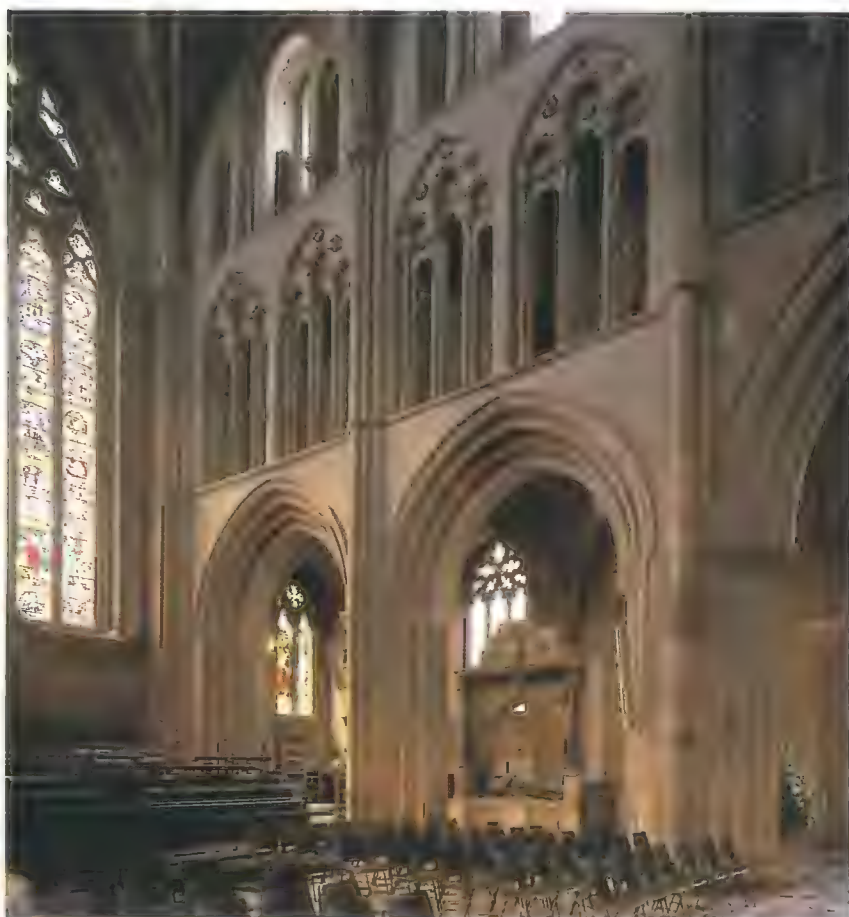
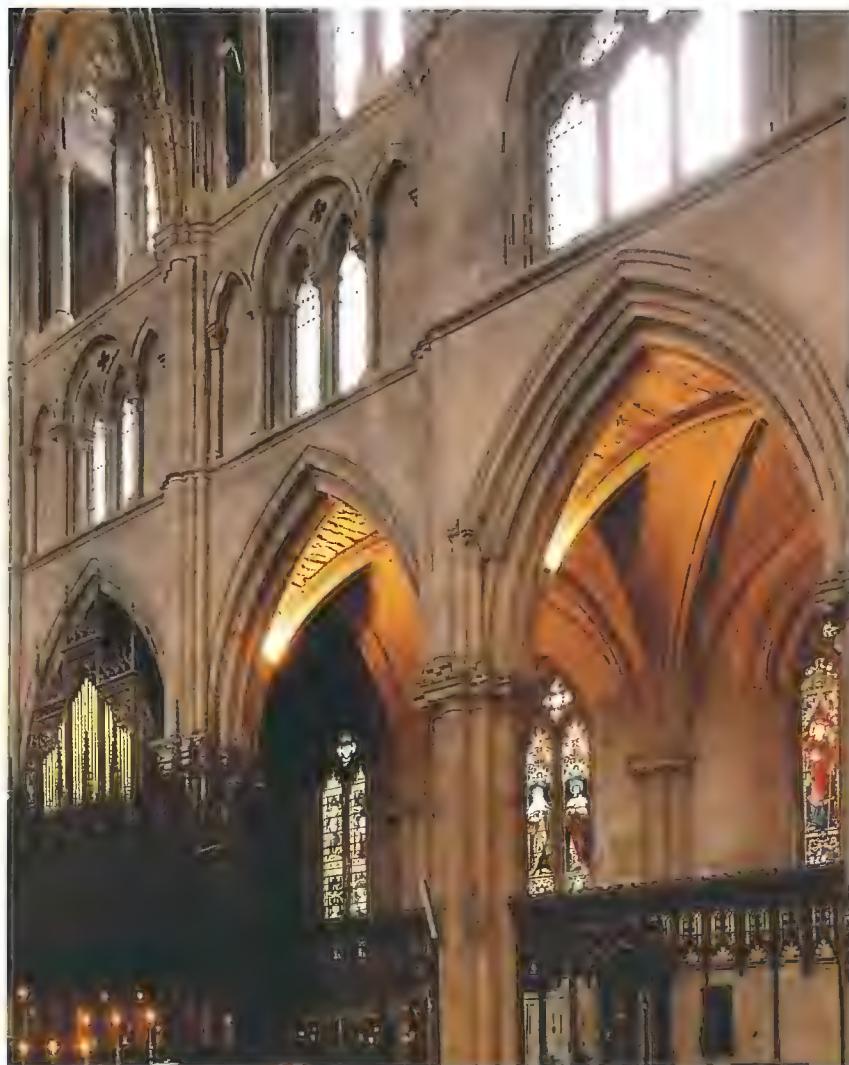
был лишь позднее, из дерева. Трифорий, впоследствии застекленный, также согласовывался с французской традицией. Двойные стрельчатые окна с общим средником обрамлены двумя глухими окнами в стрельчатых арках. Этот мотив вскоре появится и в других постройках на севере Англии, в том числе в аббатстве Байленд и монастыре Тайнмут. Однако верхний ярус центрального нефа в Рипоне с группами по три арки и коридором вновь выдержан в англо-нормандских традициях.

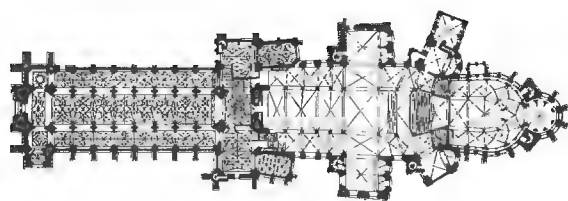
В южных областях Англии культурный взаимообмен с Францией происходил еще активнее, ибо с континентом поддерживались постоянные связи через Ла-Манш. Влияние ранней французской готики особенно заметно в постройках, возведенных при епископе Винчестерском Генрихе Блуа (1129–1171); пример тому – странноприимный дом Святого Креста в Винчестере. На западе же Англии развивался оригинальный тип раннеготической архитектуры. Впервые он проявился в структуре двух западных пролетов центрального нефа собора в Вустере (см. ил.). Однако здесь еще сильны романские традиции, поскольку эти пролеты появились в результате ремонта старинной части здания, проведенного после того, как в 1175 году обрушилась башня. Так, в Вустере мы все еще обнаруживаем чрезвычайно массивную *tur épaïs*, высокую галерею, задняя стена которой является конструктивным элементом здания (как в трифории), и уже знакомый нам коридор в верхнем ярусе центрального нефа. Однако бросаются в глаза и несомненно новые элементы: стрельчатые арки наряду с полукруглыми; вертикальные пучки пилястров, выступающих из опорных столбов и поддерживающих нервюрный свод (позднее обновленный), и, самое главное, расчленение опорных столбов, аркад и пилястров на множество тонких колонок и профилей. Особенно декоративен средний ярус со скульптурными розетками и стеной, расщепленной на несколько слоев, выступающих уступами друг из-за друга.

Влияние собора в Кентерберии на развитие английской готики

В 70-х годах XII века название Кентерберии было у всех на устах. Ведь в 1170 году слуги короля Генриха II убили архиепископа Кентерберийского Томаса Бекета (1118–1170) в его собственном соборе. И уже в 1173 году, как только Бекет был канонизирован папой, началось паломничество к его могиле. А всего год спустя, в 1174 году, собор в Кентерберии сгорел дотла, и далеко не все поверили, что это произошло случайно. Зато реконструкция хора повлекла за собой разработку архитектурного проекта, какого в Англии не видели уже много лет. Правда, поначалу монахи кафедрального монастыря в типично английском духе хотели сохранить то, что осталось от старого здания, с наибольшей полнотой. Однако они все же оказались восприимчивы к новым веяниям и устроили конкурс среди архитекторов. Победил француз – Вильям из Санса. Джервас, один из кентерберийских монахов, составил отчет о строительных работах вплоть до завершения хора в 1184 году, и этот отчет стал для нас одним из главных источников сведений о конструкции средневековых зданий.

Вильяму из Санса удалось разместить новое здание собора в границах старых стен, только удлинив при этом хор (см. ил. на с. 125). В результате в Кентерберии появилась первая из готических пристроек к хору, позднее столь часто встречающихся в образцах английской храмовой архитектуры. Однако в других отношениях монахи остались бескомпромиссны. Они потребовали сохранить в неизменном виде романскую крипту, а это предопределило размеры





Кентерберийский собор. План



интервалов между опорными столбами в хоре над ней. Как и в старом здании, круглые в плане опорные столбы следовало чередовать с квадратными. Новый центральный неф не должен был превзойти по высоте старый; кроме того, в верхнем ярусе нефа требовалось сделать традиционный коридор. И все же Вильям из Санса приложил все усилия, чтобы создать собор по образцу французского, в стиле, принятом на его родине.

В первой по времени создания части нового собора – западном хоре для монахов – он по возможности уменьшил толщину и увеличил высоту опорных столбов, чтобы добиться изящных, вытянутых по вертикали пропорций. Для галереи он спроектировал аркаду со сдвоенными арками по образцу аркады собора в Сансе, хотя и более «сжатую», поскольку в Кентерберии интервалы между опорными столбами пришлось сделать гораздо более узкими, чем в Сансе. Кроме того, зодчий придумал новую форму многим пилястрам типа *en-délit*, распорядившись высечь их из темного мрамора, как это было принято на северо-востоке Франции. Четвертый ярус – трифорий во французском стиле – добавить не удалось из-за малой высоты центрального нефа. Вильям сконструировал шестиплостные нервюрные своды французского типа, но опорой для них послужили всего лишь аркбутаны довольно незначительной толщины. Зато в восточном трансепте и в санктуарии он позволил себе зайти дальше в своих экспериментах и в первую очередь увеличил число окружающих опорные столбы пилястров из пурбекского мрамора. Блистательное великолепие этих пилястров, по-видимому, вселило энтузиазм в заказчиков собора. Однако затем случилось несчастье. В 1178 году Вильям упал со строительных лесов, и ему пришлось вернуться во Францию. Проект завершил его тезка-англичанин.

При англичанине Вильяме была возведена самая необычная часть собора в Кентерберии: капелла Святой Троицы, которая располагается за алтарем в полукруглой апсиде с деамбулаторием и ведет к так называемому венцу – почти круглой в плане центральной капелле. Обе эти капеллы предназначались для отправления культа святого Томаса Бекета. Его усыпальница была помещена в капелле Святой Троицы – самой высокой части здания; в венце же разместили как священную реликвию его голову, отделенную от прочих останков. Эти капеллы стали декоративным средоточием нового здания: их украшают великолепные двойные колонны из разноцветного мрамора и огромные витражи с красочным изображением чудес, совершенных святым Томасом (см. ил.). Конструктивных новшеств здесь еще больше, чем декоративных: галерея, видоизменившись, превратилась в подлинно французский трифорий, а вдоль внешних стен расположились отделенные от них высокие, тонкие опоры, создающие «каркасный» эффект.

Несмотря на то что новый кентерберийский хор возводился в весьма специфических условиях, он стал чрезвычайно влиятельным и предопределил развитие английской архитектуры как минимум на семьдесят пять лет вперед. Одной из причин его необыкновенной притягательности был процветающий культ Томаса Бекета. Почитание этого святого привлекало в усыпальницу Бекета множество паломников. Во всех прочих крупных храмах страны, где покоились останки других святых, пытались добиться того же эффекта. В результате под влиянием нового архитектурного стиля Кентерберии по всей Англии возникло множество новых хоров, ознаменовавших собой первый этап развития английской готики.

Кентерберийский собор.
Хор, вид в восточном направлении,
1174–1184 гг.





Линкольнский собор, хор Сент-Хью. Свод центрального нефа: «безумные своды» Джеффри из Нуайе, 1192 – ок. 1210 гг.

Линкольнский собор, хор Сент-Хью. Южный боковой неф с синкопированной двухслойной глухой аркадой, созданной по проекту Джеффри из Нуайе



Ранняя английская готика: три стиля

Линкольн и Северная Англия

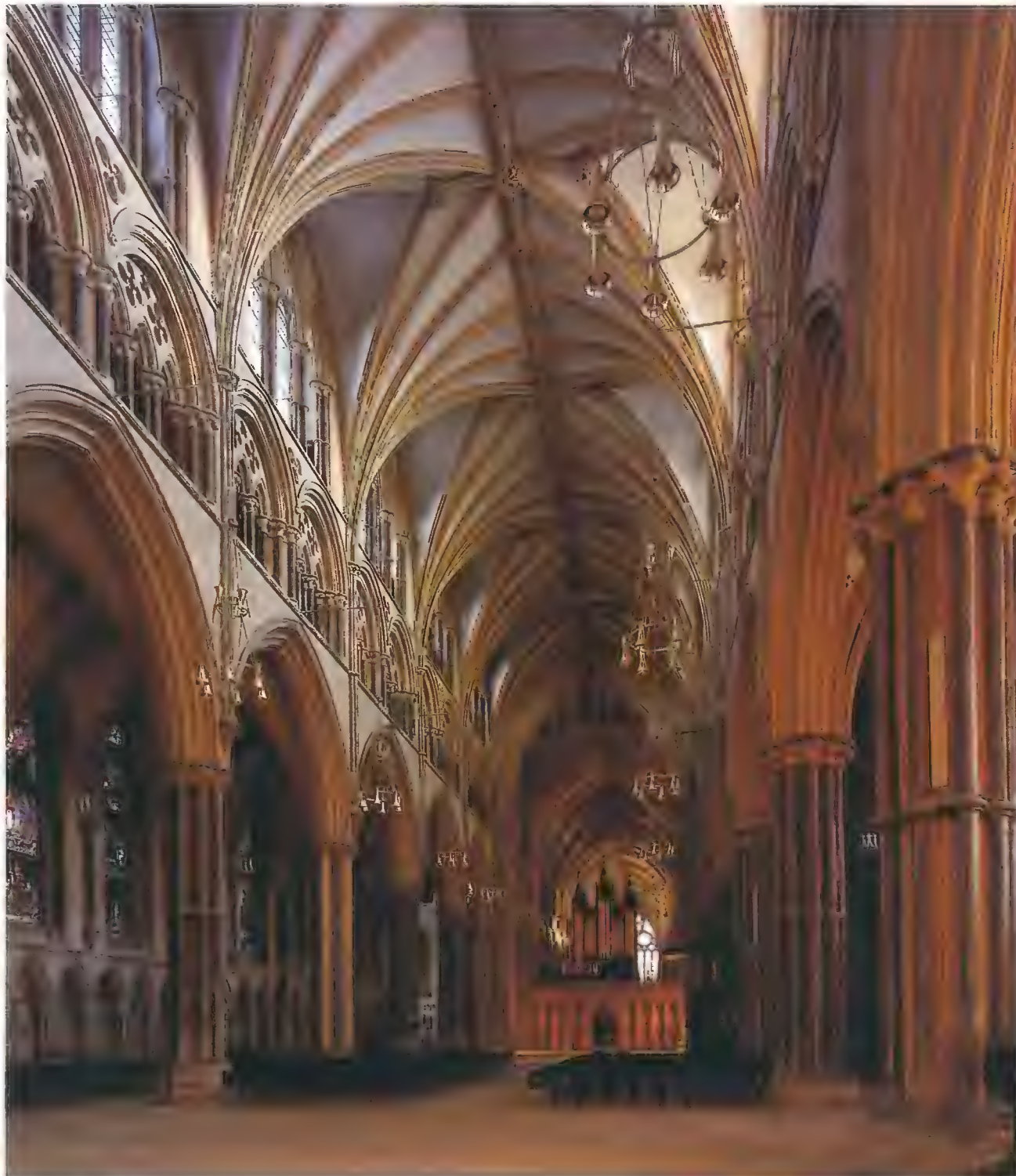
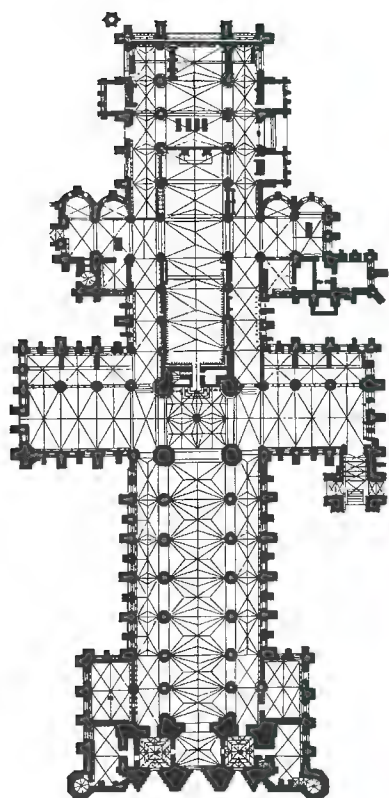
Одним из первых крупных храмов, возведенных вслед за собором в Кентерберии, стал собор в Линкольне, реконструированный после землетрясения 1192 года. Как и в Кентерберии, в проект этого здания были включены два трансепта, деамбулаторий (первоначально – с отделенной центральной капеллой), трехъярусный профиль и – первоначально – шестилопастные своды. Однако каждый из этих элементов был усовершенствован. Мастер-каменщик, работавший в Линкольне, явно стремился использовать все доступные архитектурные формы, при этом не повторяясь. В результате собор стал своего рода испытательным полигоном, более всего обогатившим английскую готику. Многим последующим поколениям архитекторов предстояло черпать идеи из представленного здесь широчайшего репертуара форм.

Особенно своеобразной стала первая по времени создания часть этого храма – хор, получивший имя в честь своего заказчика, епископа Хью из Авалона. Спроектирован этот хор был около 1210 года мастером-каменщиком по имени Джеффри (в качестве места его рождения указан населенный пункт Нуайе; не вполне ясно, какому государству он принадлежал, – Англии или Франции). В целом новое здание собора оказалось – как снаружи, так и внутри – более пышным и разнообразным, чем в Кентерберии, и преподнесло прихожанам такие сюрпризы, как, например, пилястры с капителями, украшенными краббами. Но самыми важными новшествами линкольнского хора, благодаря которым он главным образом и прославился, стали синкопированная двухслойная глухая аркада (см. ил. справа) и так называемые «безумные своды» (см. ил. слева). Количество лопастей в сводах хора Джеффри увеличил с шести (как было в Кентерберии) до восьми. При этом каждый свод был разделен несимметрично: диагональные нервюры, расположенные друг напротив

друга, расщеплены вдоль и сходятся в точках, находящихся к востоку и к западу от центра пролета. В результате образуется вытянутый ромб, простирающийся по диагонали от одного угла пролета к другому. Другие две противолежащие нервюры изгибаются так, что приходят в те же точки пересечения, формируя Y-образную фигуру. Через центры всех сводов проходит параллельно стенам еще одно ребро, объединяющее своды в непрерывную последовательность. Это сложное сооружение стало первым масштабным и богато декорированным нервюрным сводом английской готической архитектуры. Оно служит наглядным свидетельством отважного экспериментаторского духа, присущего его создателю. Хронист того времени сравнивал этот свод с крыльями птицы.

В проекте центрального нефа собора Линкольна другой, не менее одаренный архитектор подытожил новаторские достижения своего предшественника (см. ил. на с. 127). Опорные столбы здесь отстоят друг от друга довольно далеко. Используются две формы пилястров из пурбекского мрамора: первые два опорных столба окружены пилястрами одного типа, следующие два – другого и так далее. Вообще декор нефа отличается высочайшим мастерством. Капители и консоли украшены английским «жестким» растительным орнаментом, в котором переплетены стилизованные бутоны, а листья и цветки словно бы клонятся под ветром. И здесь обращает на себя внимание структура сводов. Через все своды параллельно стенам нефа тянется продольное ребро. От каждой пяты свода веером поднимаются кверху семь нервюр, которые смыкаются с противолежащими нервюрами на продольном ребре. «Безумные» идеи хора Сент-Хью обрели в центральном нефе систематичное воплощение, еще более яркое, чем в хоре. Кроме поперечных и диагональных, здесь использованы дополнительные нервюры – так называемые тьерсероны, или тройные нервюры. Среднее ребро тьерсерона соединяется с укороченными парами поперечных нервюр, так что образуется звездообразная фигура. Этот

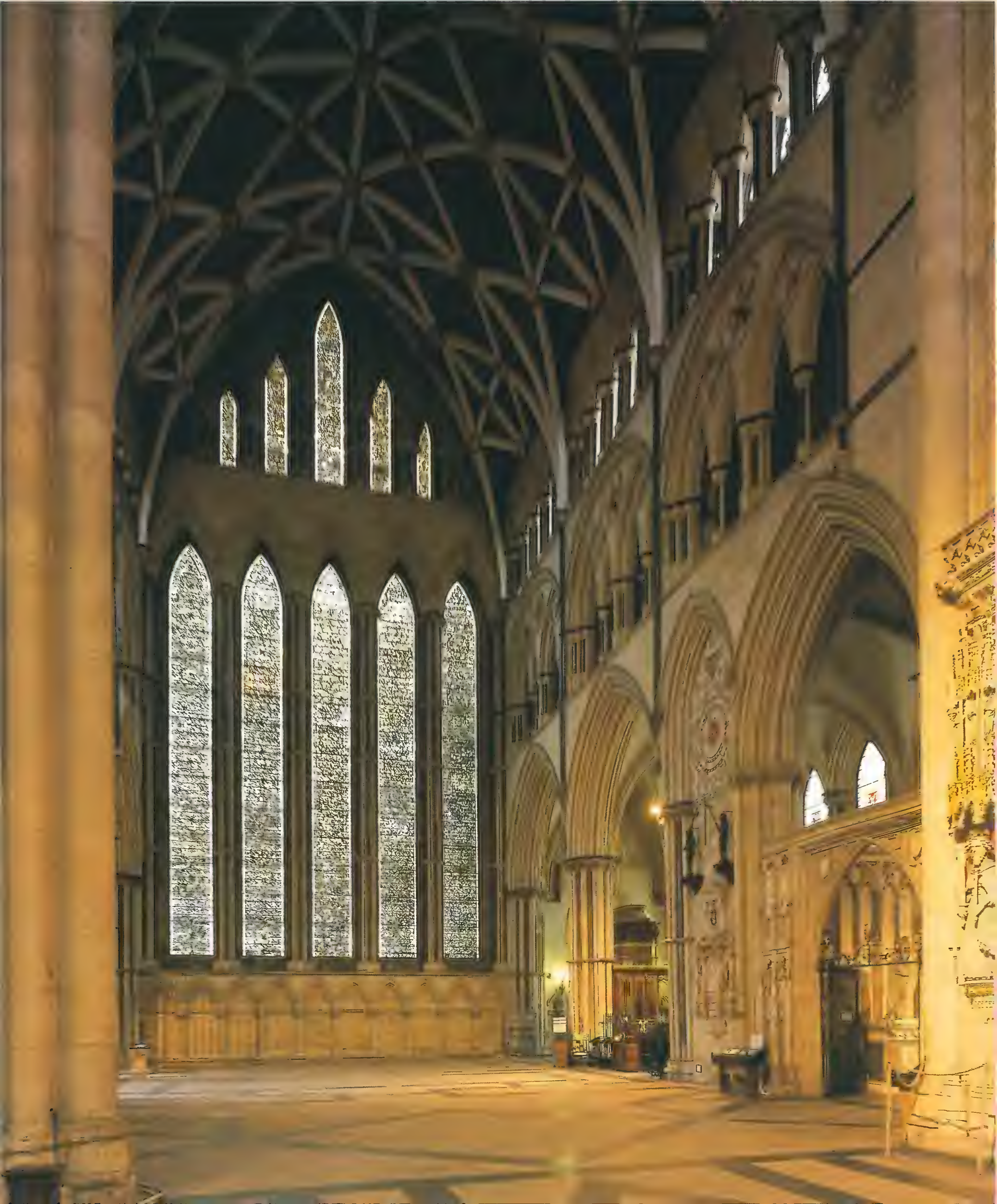
Линкольнский собор.
Центральный неф, вид в восточном
направлении, ок. 1220–1240 гг.
Внизу: План



первый в Европе звездчатый нервюрный свод был завершен, по-видимому, к 1237–1239 годам. Правда, при взгляде на весь потолок, а не на отдельный свод, звездчатый орнамент различим не слишком отчетливо. Зато границы пролетов как бы исчезают, и ребра, идущие от стен к центру свода, образуют крупномасштабный, четкий узор.

Непосредственное заимствование идей, впервые воплощенных в архитектуре собора в Линкольне, происходило в Северной Англии, где на рубеже XII–XIII веков имел место настоящий строительный бум. На сравнительно короткое время здесь возникло множество новых соборов, коллегиальных и монастырских церквей. Реконструкция хоров превратилась в настоящее соревнование между зодчими. Красочные пилястры типа *en-défilé* использовались в готической архитектуре Северной Англии довольно редко, так как достать здесь пурбекский мрамор, добывавшийся на южном побережье, было нелегко. Опорные столбы, как правило, имели форму пучков колонн. Заказчики нередко обходились без каменных сводов, довольствуясь деревянными потолками. Зато

здесь уделяли особое внимание восточным фасадам и фасадам трансептов. Поскольку стены центрального нефа имели равную высоту по всей протяженности вплоть до восточной стены, то в Северной Англии появилось множество построек с весьма впечатляющими, устремленными ввысь плоскими восточными фасадами. На таких фасадах размещали один над другим несколько рядов высоких ланцетовидных окон – как, например, в бенедиктинском аббатстве в Уитби (см. ил. на с. 129). При этом высота нижнего ряда окон соответствовала высоте аркады центрального нефа; высота среднего ряда равнялась совокупной высоте аркады и верхних окон центрального нефа; верхний же ряд окон восточного фасада служил украшением фронтона. Лучшим образцом североанглийских конструкций такого типа считается фасад северного трансепта кафедрального собора в Йорке, возведенного около 1234–1251 годов. Над глухой аркадой здесь поднимаются пять необыкновенно высоких и узких ланцетовидных окон, занимающих почти всю площадь стены; это и есть знаменитые «Пять сестер» (см. ил. на с. 128).



Ил. на с. 128: Йоркский собор. Северный трансепт, вид в северо-восточном направлении, ок. 1234–1251 гг. «Пять сестер» принадлежат к числу самых высоких ланцетовидных окон, встречающихся в английской архитектуре. Своды в этом соборе деревянные. Характерной для североанглийской готики является галерея, объединяющая по четыре арочных проема под одной большой аркой. Такую же галерею мы обнаруживаем в хоре церкви в Уитби (справа)



Справа: Уитби, руины церкви бенедиктинского аббатства. Вверху: Восточный фасад. В центре: Интерьер, вид в северо-восточном направлении. Внизу: Интерьер хора, вид в северо-западном направлении



Солсберийский собор,
вид в восточном направлении,
1220–1266 гг.



Солсбери и Южная Англия

На юге Англии в конце XII – начале XIII столетий под влиянием реконструкции собора в Кентерберии приступили к воплощению нескольких достойных внимания архитектурных проектов. В частности, была проведена реконструкция соборов в Рочестере и Чичестере, а к собору в Винчестере пристроили ретрохор (см. ил. на с. 151). Однако наиболее важной постройкой в стиле ранней английской готики стал собор в Солсбери, о котором выше уже шла речь. Солсберийский собор – единственный крупный образец английской готики, строившийся по заранее разработанному единому архитектурному плану и являвшийся не реконструкцией старого здания, а совершенно новым сооружением. Старому собору Солсбери приходилось ютиться рядом с королевским замком на довольно ограниченной площадке на вершине холма. А новое здание можно было выстроить в долине, в буквальном смысле среди чистого поля. По-видимому, с самого начала зодчий нового собора решил противопоставить свое творение роскошному собору в Линкольне с его дерзким новаторством. В результате собор в Солсбери характеризуется чрезвычайной упорядоченностью и простотой (см. ил.). Границы между отдельными частями интерьера, различающимися в плане литургической значимости, почти незаметны. Правда, в хоре формы

Справа: Солсберийский
собор. Капелла Святой Троицы,
вид в северо-восточном направлении,
1220–1225 гг.

опор неодинаковы и каждый опорный столб окружен восемью пилястрами, а в центральном нефе все опорные столбы единообразны и к каждому из них примыкает только четыре мраморных пилястра. То, насколько ограничен репертуар форм в Солсбери, особенно заметно при взгляде на свод: в отличие от Линкольна здесь использованы традиционные четырехлопастные нервюрные своды. Оконные стекла первоначально были расписаны в технике гризайль, что дополнительно усиливало впечатление сдержанности, которое производит здание собора в целом. Самый изысканный элемент этого строения – капелла Святой Троицы, расположенная в восточной части собора (см. ил. на с. 131). Это ярко освещенное помещение со сводом, опирающимся на тонкие мраморные колонны.

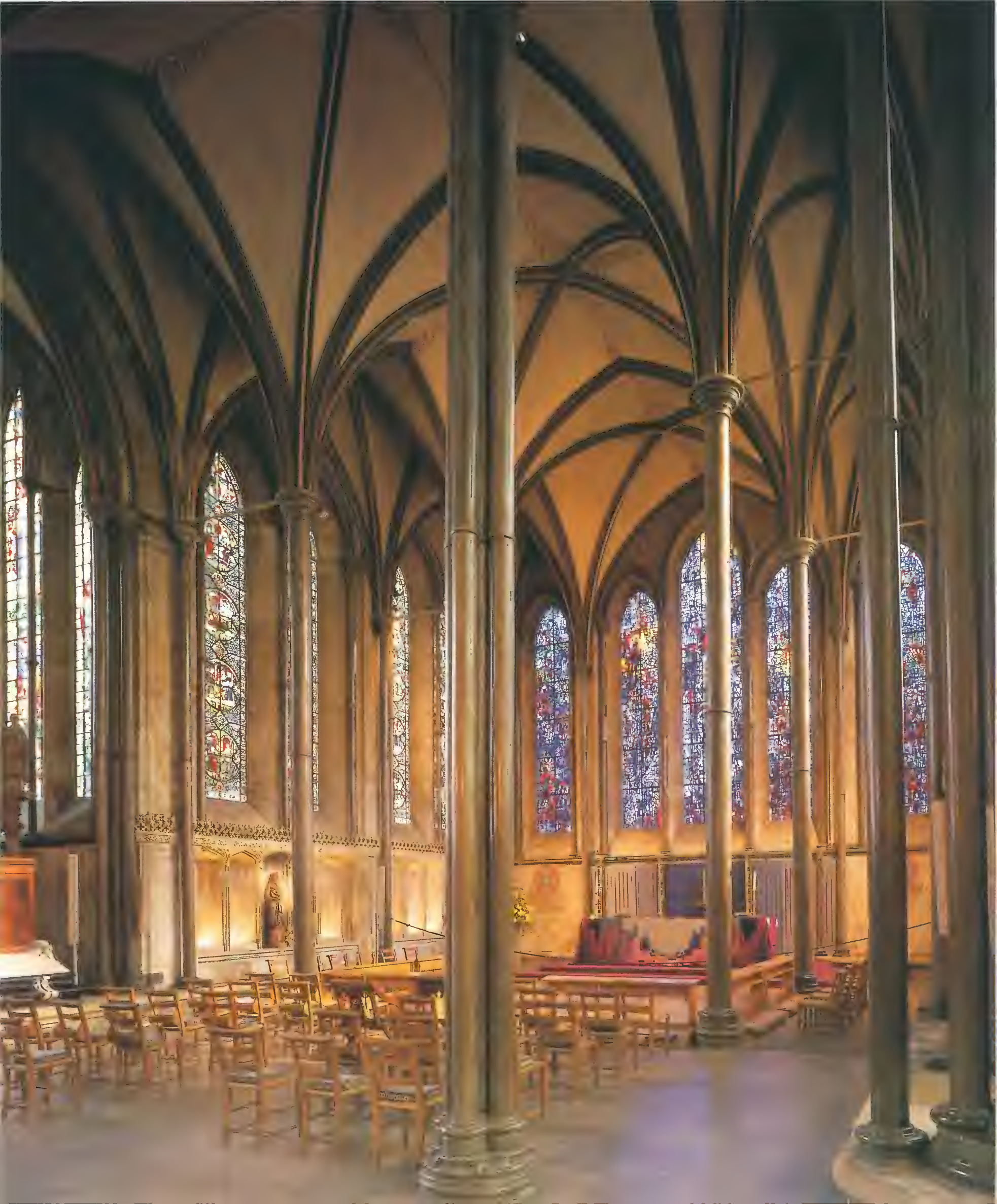
В первой половине XIII века подобная простота стала характерной чертой целой группы построек, воздвигнутых на юге Англии. В качестве примеров можно назвать хор церкви тамплиеров в Лондоне и хор монастырской церкви в Саутварке (Лондон), а также часовни епископских дворцов в Кентерберии и Лэмбете (Лондон). Их отличают тонкие опорные столбы, большие окна и тяга к открытым пространствам зального типа. Заказчики этих зданий принадлежали к влиятельному окружению архиепископа Кентерберийского Стивена Лэнгтона, который сыграл важную роль в проведении церковной реформы. Один из священников этого круга, Ричард Пур, став епископом Солсбери (1217–1228), ввел новую форму литургии, которая благодаря своей ясности и практичности быстро привилась во многих английских церквях. Та же тяга к четкости и порядку отразилась в архитектуре группы построек, создатели которых ориентировались на собор в Солсбери.

Уэлс и Западная Англия

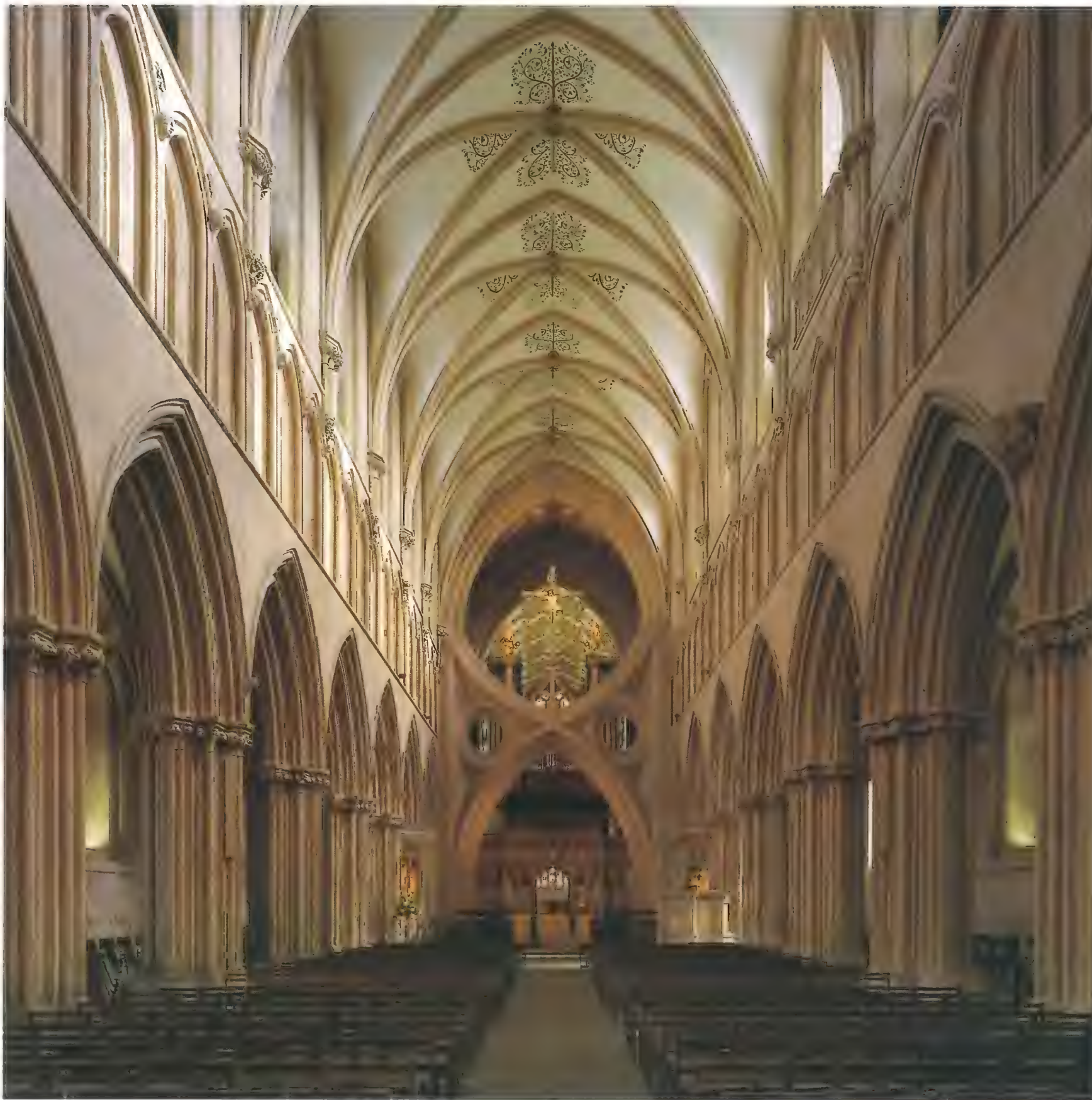
Развитие архитектуры на западе Англии пошло совершенно иным путем. Уже около 1175 года здесь начал складываться оригинальный архитектурный стиль. Это можно заметить, в частности, на примере западных пролетов центрального нефа в соборе Вустера. И хотя в храмах этого стиля мы не обнаружим пышного декора с мраморными пилястрами или пилястрами типа *en-défilé*, все же проекты их отличаются особым изяществом и тонкой нюансировкой деталей.

Подлинным шедевром готической архитектуры Западной Англии стал собор в Уэлсе, строительство которого началось около 1180 года (см. ил. на с. 132). Четко очерченные, но изящные контуры арок и опор особенно выделяются на фоне простых, гладких стен. Единообразные опорные столбы в центральном нефе плотно окружены тонкими пилястрами, сгруппированными по три в пучке; на каждый такой пучок опирается один из слоев ступенчатой в профиле аркадной арки. Ярусы четко отделены друг от друга горизонтальными поясками. Средний ярус далеко не столь глубокий, как в более ранних образцах английской готики, и единообразная последовательность узких арок свидетельствует о том, что эта галерея создана по модели французского трифория. Верхние окна центрального нефа расположены необычно высоко и смещены по горизонтали относительно арок нижнего и среднего ярусов. Круто уходящий вверх нервюрный свод покоится на невысоких опорах, практически не нарушающих горизонтального членения стены. Такое разнообразие архитектурных решений поистине впечатляет, и проявилось оно не только в богатом репертуаре форм, но и в пышном, чрезвычайно изысканном декоре капителей с «жестким» листовым орнаментом, включающим всевозможные фигурки людей и животных.

После пожара 1184 года возникла необходимость реконструировать монастырскую церковь аббатства Гластонбери, расположенного неподалеку от Уэлса. В XII веке Уэлс, Гластонбери и Бат соперничали



Уэлский собор. Центральный неф,
вид в восточном направлении,
ок. 1180–1240 гг.
Башня над средокрестием опирается
на «опрокинутые» арки (ок. 1338 г.).



Гластонбери, руины церкви бенедиктинского аббатства
 Вверху: Капелла Богоматери, вид с юга
 В центре: Капелла Богоматери
 Интерьер, вид в восточном направлении, 1184–1186 гг.

Внизу: Вустерский собор.
 Ретрохор, вид в северо-восточном направлении,
 1224 – ок. 1250 гг.

друг с другом за господство над всем регионом и за право превратиться в епископскую резиденцию (в XIII веке этот спор решился в пользу Уэлса). Соперничество между канониками Уэлса и гластонберийскими монахами отразилось и в архитектуре. Если в Уэлсе возникла новая стилистическая разновидность готики, то в Гластонбери была предпринята осторожная попытка модернизировать старый стиль. И это вполне понятно с точки зрения исторического прошлого: Гластонбери было одним из самых древних и самых богатых аббатств Англии. Легенда гласит, что гластонберийская часовня Богоматери – так называемая *vetusta ecclesia* («старая церковь») была основана самим Иосифом Аримафейским. И в свете состязания с основанным совсем недавно собором Уэлса монахи стремились подчеркнуть эти почтенные традиции в архитектуре.

Самой величественной постройкой Гластонбери должна была остаться часовня Богоматери – средоточие и главная достопримечательность аббатства (см. ил. вверху и в центре). Это маленькое, прямоугольное в плане здание по всему периметру внутри и снаружи украшено арками с фиалами, а также зигзагообразными узорами и розетками. В результате реконструкции в часовне появились настенные росписи и витражи. Но несмотря на эту тягу к позднероманскому декору и на пристрастие к полукруглым аркам, автор проекта также использовал готические новшества: например, пилястры типа *en-défilé* из голубоватого, похожего на мрамор, камня (до наших дней почти не сохранились), капители во французском стиле, украшенные «жестким» листовым орнаментом, треугольные вимперги над порталами и нервюрные своды.

Таким образом, Гластонбери с его попыткой примирить старое и новое и Уэлс с подчеркнутой новизной его архитектуры воплотили в себе две принципиально противоположные концепции храмового зодчества. Но при этом они расположились всего в десяти километрах друг от друга и были воздвигнуты практически одновременно, а кроме того, материалы, использованные при строительстве обоих зданий, поступали из одной и той же каменоломни. Это – красноречивое свидетельство того, насколько четко и последовательно умели средневековые заказчики и мастера-каменщики проводить формальное разграничение между различными стилями.

Образцом еще одного стиля, отличного как от гластонберийского, так и от уэльского, служит собор в Вустере, где в 1224 году начали возводить новый хор (см. ил. внизу). Незадолго до этого на долю Вустера выпала большая честь. Мало того, что в нем уже достаточно давно хранились останки англосаксонского епископа Вульфстана, который был канонизирован папой в 1203 году; в 1216 году здесь к тому же был погребен, в согласии с его собственным пожеланием, король Иоанн. Возникла необходимость подчеркнуть новый статус этого собора архитектурными средствами.

Западноанглийский готический стиль ярко проявился здесь только во внешнем виде здания и в конструкции боковых нефов. В остальных же элементах собора воплотился пышный и красочный стиль ранней английской готики – вернее, его новая разновидность, объединившая в гармоничном равновесии структурную простоту Солсбери с декоративным великолепием Линкольна. Отличным примером этого стиля служит трифорий с арками нового типа. Однако структура хора как единого целого с высокой восточной стеной и монументальными группами ланцетовидных окон во внешних стенах ориентирована на североанглийские образцы. Объединение в архитектуре собора стилистических элементов, характерных для различных регионов страны, несомненно, объясняется стремлением заказчиков утвердить роль Вустера как королевской усыпальницы.



Собор в Питерборо (бывшая церковь бенедиктинского аббатства).
Западный фасад, ок. 1180–1238 гг.



Уникальная особенность ранней английской готики: растянутый фасад. Английская готика пошла особым путем и в разработке западных фасадов. Столь распространенные в архитектуре Франции фасады, увенчанные двумя башнями, в Англии встречаются довольно редко. Значительно чаще строители английских соборов и монастырских церквей довольствовались простым плоским фасадом либо соперничали между собой за большую эффектность и выразительность так называемых растянутых фасадов.

Такой фасад связан с расположенным за ним входом в центральный неф лишь условно. Он тянется вдоль всей западной оконечности здания, а башни либо пристроены к нему по бокам, либо установлены над нефами за плоскостью фасада, как бы отступая вглубь.

Порталы западных фасадов не играли сколько-нибудь заметной роли в английской архитектуре. В отличие от французских порталов они занимали весьма скромное место в нижнем ярусе фасада и не украшались скульптурным декором. Одна из причин такого пренебрежения к portalу связана с тем, что еще со времен англосаксонского господства главный вход в типичную английскую церковь располагался с боковой стороны, чаще всего – с севера. Северные порталы по традиции оснащались богато украшенными навесами (возможно, служившими защитой от ненастной английской погоды).

Самый впечатляющий из английских растянутых фасадов – западный фасад собора в Уэлсе (см. ил. на с. 135). К моменту освяще-

ния собора в 1239 году строительство фасада еще не завершилось. Башни здесь возвышаются по бокам от центрального нефа; резко выступающие вперед контрфорсы создают ритмичное вертикальное членение стены фасада. По горизонтали тянутся в несколько рядов глухие аркады. Примечательная черта этого фасада – обильный скульптурный декор: пазухи арок украшены рельефами, контрфорсы – статуями святых в натуральную величину, и над всем сооружением доминирует статуя Христа, вершащего Страшный Суд. В этой гигантской скульптурной композиции перед нами разворачивается вся священная история вплоть до Судного Дня. В дни важных религиозных праздников, когда устраивались торжественные шествия, западный фасад собора в Уэлсе использовался также в литургических целях. В замаскированных стенных коридорах размещались певцы и музыканты, и весь фасад превращался в пронизанный божественной музыкой образ Небесного Иерусалима.

Растянутый готический фасад, украсивший западный трансепт собора в Питерборо, представляет собой сложную конструкцию с гигантскими арочными проемами (см. ил.). Проект его основан на романском фасаде с монументальными нишами порталов и на структуре римской триумфальной арки. Порталы символизируют врата Царствия Небесного: они ведут в храм как в место вечного спасения. За гигантскими арками возвышаются башни; статуями здесь украшены только пилы, венчающие арки.

Уэлский собор.
Западный фасад, ок. 1230–1240 гг.
Строительство башен завершено
ок. 1400 г.



Вестминстерское аббатство: заимствование идей из Франции по заказу короля

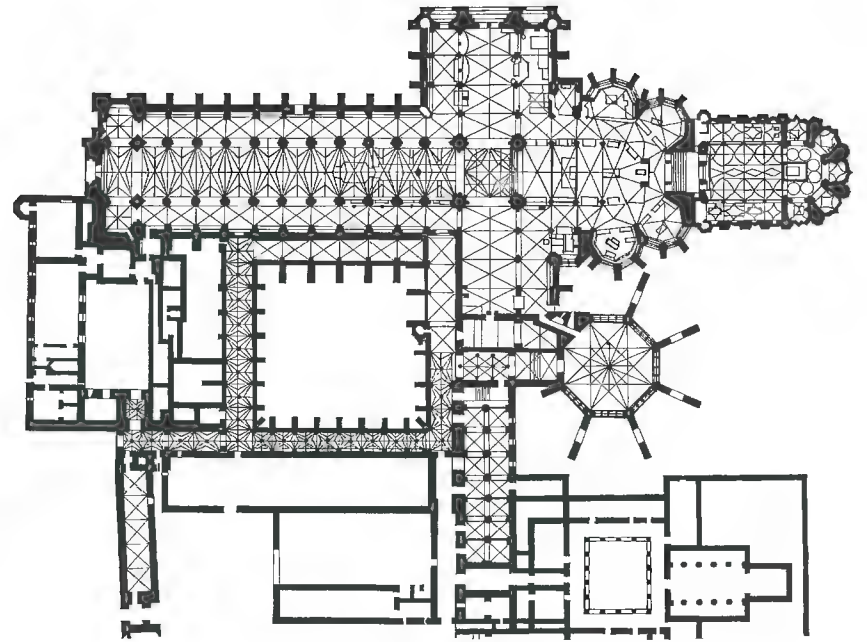
Вестминстерское аббатство в Лондоне занимает особое место в истории английской средневековой архитектуры. Реконструкция его главной церкви началась в 1245 году по инициативе одного-единственного заказчика – короля Генриха III. Он почти полностью профинансировал строительные работы из собственного кармана. Предок Генриха Эдуард Исповедник (1042–1066) был похоронен в романской церкви. В 1161 году его канонизировали, но культ его стал популярен только при Генрихе III, который пытался укрепить позиции английской монархии в свете соперничества с могущественной Францией. Эдуард Исповедник стал главным козырем в этой игре, ибо французские короли все еще не могли похвастаться наличием канонизированного святого в своей родословной.

Таким образом, реконструкция усыпальницы Эдуарда оказалась важной составной частью политических планов, нацеленных на повышение престижа английского королевского дома. Новое здание главной церкви Вестминстерского аббатства должно было стать не только одной из самых великолепных церквей христианского мира, но и – что гораздо важнее – с честью выдержать сравнение с великими соборами Франции. И в результате Вестминстерское аббатство превратилось в самое близкое к французским образцам произведение английского храмового зодчества.

Разработку проекта король поручил архитектору по имени Генри из Рейнса. И снова имя зодчего приводит историков искусства в недоумение: имеется ли в виду английское селение Рейнс или город Реймс в Иль-де-Франсе? Может быть, Генри был англичанином, обучавшимся в организации французских каменщиков в Реймсе? Или же он, как и Вильям из Санса, был французом, сменившим французское имя «Анри» на английское «Генри» и приспособившимся к английским строительным методикам? Ответов на эти вопросы мы не знаем. Вопреки всевозможным ограничениям, связанным с местными традициями, мастер-каменщик Генри создал многоугольный хор во французском стиле (апсида которого охватывала пять сторон восьмиугольника), деамбулаторий с венцом капелл (см. ил. на с. 137 слева) и трансепт с боковыми нефами. Профиль центрального нефа с устремленной ввысь аркадой, неглубоким средним ярусом и высоко расположенными верхними окнами также ориентирован на французские модели (см. ил. на с. 137 справа).

Самая поразительная особенность хора Вестминстерского аббатства – это его невероятная высота. Ни один английский храм до тех пор не достигал 32 м в высоту; высота же собора в Реймсе равнялась 38 м. Кроме того, в Вестминстере появились элементы, прежде никогда не встречавшиеся в английской готике: галерею украсила ажурная каменная работа, а верхний ярус центрального нефа лишился стенового коридора – теперь стена здесь стала тонкой. На фасадах трансептов появились большие окна-розы, пазухи которых также были украшены ажурной каменной работой. А стены высокого центрального нефа стали опираться на систему аркбутанов.

Главной французской моделью для Вестминстера послужил, как можно предположить в связи с именем зодчего, собор Реймса, несмотря на то что в середине XIII века воплощенные в нем архитектурные достижения уже были превзойдены новшествами «лучистого» стиля. Но Генриха III интересовали не столько инновации, сколько политическая роль аббатства: именно в Реймсе короновали французских монархов, а Вестминстеру предстояло выполнять ту же функцию в Англии.



Впрочем, мастер-каменщик Генри был знаком и с новейшими достижениями амьенских и парижских зодчих. В Париже на него и на заказчика Вестминстера самое яркое впечатление произвела Сент-Шапель, которую французский король Людовик IX (1226–1270), позднее получивший известность под именем Людовика Святого, построил специально для хранения священной реликвии – тернового венца Иисуса Христа. Неудивительно, что в галерее Вестминстерского аббатства мы встречаем характерные окна с ажурным декором в форме треугольников со скругленными углами – точно такие же, как в нижней капелле Сент-Шапель. Английских строителей вдохновил, по-видимому, и богатый декор интерьера Сент-Шапель, поскольку всю поверхность стен Вестминстера они украсили миниатюрными резными розетками с позолотой и росписью. Кроме того, повсюду, где только было возможно, они использовали скульптурный декор: и на консолях, и в пазухах глухих аркад, и на северной и южной стенах трансепта. Главная церковь Вестминстерского аббатства стала одним из самых великолепных в декоративном отношении средневековых зданий. По сути, вся она представляла собой гигантский реликварий, вмещающий раку с останками Эдуарда Исповедника.

Несмотря на тесные связи церкви Вестминстерского аббатства с французской готической архитектурой, это здание, равно как и реконструированный несколько ранее собор Кентерберии, остается прежде всего, шедевром типично английского зодчества. Все заимствованные из французской готики элементы адаптировались к английским традициям. Например, средний ярус центрального нефа представляет собой не трифорий, характерный для собора в стиле французской классической готики, а обычную для Англии галерею. Встречаем мы здесь и типичную англо-нормандскую двухслойную стену: проемы, ведущие в галерею, украшены двойным слоем ажурной каменной кладки. Опорные столбы аркадных арок следуют образцу французских *piliers cantonnés*, однако высечены из пурбекского мрамора; как и столбы в центральном нефе собора Солсбери, они окружены пилястрами типа *en-défilé*.

Подобное смешение английской готики с французской превращает церковь Вестминстерского аббатства в чрезвычайно эклектичное сооружение, и объяснить этот факт можно только особой целью, которую ставил перед собой августейший заказчик строительных работ. По мере продвижения работ чисто английские тенденции становились все более отчетливыми. В 1253 году на смену Генри из Рейнса пришел мастер-каменщик Джон из Глостера, а в 1260 году его сменил Роберт из Беверли. При них к опорным столбам в центральном нефе были добавлены дополнительные пилястры, а на сводах появились тьерсе-

Лондон, главная церковь Вестминстерского аббатства. Хор и центральный неф, вид в восточном направлении, 1245–1269 гг.



Лондон, главная церковь Вестминстерского аббатства. Центральный неф, вид в юго-западном направлении, ок. 1258–1269 гг. Строительство центрального нефа завершено после 1375 г.



роны. К моменту освящения церкви в 1269 году были полностью завершены строительные работы в хоре, трансепте и четырех восточных пролетах центрального нефа, а также выполнена большая часть отделочных работ. Но после смерти Генриха III в 1272 году строительство надолго приостановилось. Центральный неф завершили лишь после 1375 года, а западный фасад возвели только в XVIII веке.

«Украшенный» стиль: декор, ажурная каменная работа и свод
Строительные работы в Вестминстере ознаменовали собой начало новой эпохи в истории английской архитектуры. Здесь воплотилось так много новых идей, что английские зодчие смогли черпать вдохновение из этого источника в течение целого столетия. Разумеется, они быстро вернулись к традиционному английским строительным методам и приемам (таким, как толстая двухслойная стена), однако Вестминстерское аббатство открыло новые богатейшие возможности для декоративной отделки храмов. Главнейшим из декоративных элементов, использованных в Вестминстере, оказалась ажурная каменная работа, которой теперь стали украшать не только окна, но и стены. Кроме того, стала разрабатываться идея тесного слияния архитектурных форм со скульптурными в рамках единого произве-

дения искусства. Вскоре в такую единую структуру включился и свод: стали использовать художественные модели сводов со сложным декоративным рисунком нервюр, уже разработанным в соборе Линкольна. Таким образом, «украшенный» стиль, как следует из его названия, ориентировался главным образом на инновации в области декора всевозможных архитектурных элементов. При этом параллельно развивались две разновидности «украшенного» стиля, различавшиеся по формам ажурной каменной работы. Геометрический стиль, основанный на вестминстерской традиции, следовал образцам геометрического орнамента, характерного для французского «лучистого» стиля. А приверженцы «криволинейного» стиля (называемого также «текучей» ажурной работой) исследовали на основе новой килевидной (двухскатной стрельчатой) арки декоративные возможности плавных, скругленных, текучих линий орнамента.

Влияние Вестминстера

Во второй половине XIII века под влиянием Вестминстера возникло множество новых храмов. Отдельные элементы вестминстерской церкви – такие, как окна в форме треугольников со скругленными углами, – заимствовали зодчие Херефорда и Личфилда. Вестминстер-

Солсберийский собор. Зал капитула,
вид в северном направлении, 60–70-е гг.
XIII в. или после 1279 г.



Справа: Линкольнский собор.
Ретрохор, известный под названием
«Ангельский хор»,
вид в северо-восточном направлении,
1256–1280 гг. Слева виден постамент
для реликвария, в котором намерева-
лись хранить голову святого Хью (Гуго)



Йоркский собор.
Центральный неф, вид в западном
направлении, 1291–ок. 1340 гг.



ский зал капитула, построенный при Генри из Рейнса, послужил моделью для зала капитула в Солсбери, воздвигнутого в 60–70-х годах XIII века (см. ил. на с. 138). Оба эти зала напоминают изысканные застекленные клетки: почти всю поверхность стен занимают огромные окна. Центральные средники окон в Солсбери настолько тонки, что в ярком солнечном свете их почти невозможно разглядеть. Рельеф с пластическим изображением сцен из Ветхого Завета, украшающий пазухи глухой аркады под окнами, наглядно демонстрирует присущую той эпохе страсть к декоративной отделке.

В 1256–1280 годах был расширен в восточном направлении хор собора в Линкольне. В новой пристройке к хору – так называемом «Ангельском хоре» (см. ил. на с. 139) – намеревались установить реликварий с останками недавно канонизированного епископа Гуго. Все проемы окон и галерей хора заполнены ажурной каменной работой с геометрическим орнаментом.

Репертуар архитектурных форм здесь еще более разнообразен, чем в церкви Вестминстерского аббатства. В Линкольне традиционная для английского храмового зодчества плоская восточная стена впервые была украшена ажурной работой. В результате высокие, узкие окна с ажурным декором на восточной стене образовали

эффектное соответствие окнам западного фасада. И даже роскошно отделанные стены Вестминстера уступают по красоте поистине великолепным стенам собора Линкольна. Здесь практически все открытые поверхности заполнены ажурным орнаментом. Пазухи арок галереи украшены рельефами с изображением поющих и музицирующих ангелов, благодаря которым хор и получил свое название.

Влияние французских образцов: Йорк

В последней четверти XIII века в связи с растущей популярностью ажурной работы геометрического стиля началась кампания за реконструкцию кафедрального собора в Йорке. Орнаменты ажурного декора в зале капитула и в вестибюле оказались здесь необычно близки к образцам французского «лучистого» стиля, в первую очередь к тем, что мы встречаем в церкви Сент-Урбен в Труа. Еще отчетливее отразилось французское влияние в архитектуре центрального нефа, который начали строить в 1291 году (см. ил.). Причины этого, очевидно, связаны с личностью заказчика. Архиепископ Жан ле Ромен (1286–1296) был профессором теологии в Парижском университете, и центральный неф собора в Йорке стал единственным в Англии образцом «каркасной» тонкостенной структуры, типичной для французской готики.

Над высокими остроконечными арками аркады вместо галереи расположился трифорий, связанный с окнами верхнего яруса общими вертикальными пилястрами. Ни окна, ни пилястры почти не отступают от плоскости стены; кроме того, здесь нет стенного коридора. Еще один характерный французский мотив мы обнаруживаем в трифории: арки здесь увенчаны щипцами с краббами (так называемая щипцовая аркада). Этот же мотив использовался в декоре ниш и балдахинов, занавешивавших статуи; впоследствии он был перенесен на более крупные архитектурные формы и применен в декоре порталов, выполненных во французском «лучистом» стиле. Образец перехода от геометрических орнаментов ажурной работы к криволинейным представляет собой большое западное окно собора, которое было застеклено в 1339 году. Оно украшено стилизованными стеблями и листьями, а в центре венца двухскатные стрельчатые арки формируют большой «рыбий пузырь».

Новаторство зодчих Юго-Западной Англии

Еще одним центром развития «украшенного» стиля в последней четверти XIII века стала Юго-Западная Англия. На примерах нескольких построек, возведенных в этом регионе, можно наблюдать отход от строгого геометрического стиля и появление необычных и достойных внимания новых форм, особенно в планировке интерьера.

Первым из таких зданий стал собор в Эксетере, реконструкция которого началась в 1280 году, продвигалась с востока на запад и завершилась в один этап. Доминирующий элемент интерьера этого относительно небольшого здания – свод с низкой пятой, состоящий, как может показаться, только из нервюр (см. ил. на с. 141 справа). Свод центрального нефа в Эксетере по праву можно назвать самым изысканным из английских тьерсеронных сводов. Число ребер здесь возросло с семи (как в соборе Линкольна) до одиннадцати. С этим плотным рисунком нервюр великолепно гармонируют ступенчатые аркады и опорные столбы, окруженные многочисленными пилястрами. Окна, украшенные ажурным орнаментом, выполнены в исключительно пышном стиле, причем каждая пара окон отличается от соседних.

С 1316 по 1342 год в Эксетере работал мастер-каменщик Томас из Уитни – один из самых одаренных зодчих того времени. Ему было поручено завершить реконструкцию центрального нефа, обновить

Эксетерский собор.
Западный фасад, 1329–1342 гг.
(с изменениями, произведенными в
середине XIV и в XV в.)

Эксетерский собор. Центральный неф,
вид в восточном направлении,
ок. 1310 г. Внизу видна алтарная
преграда (1317–1324) работы Томаса
из Уитни, а слева, в трифории, –
галерея певчих

западный фасад и провести отделочные работы в хоре. В ходе работ над декором хора и в особенности над епископским тронном и алтарной преградой (1315–1324) Томас ввел несколько важных новшеств. Самые значительные из них – килевидные арки, выполненные в разных стилях (одно из самых ранних воплощений арки такого типа мы видим в конструкции алтарной преграды), и новая структура нервюрных сводов с льяерными (в проходах алтарной преграды). Льяерн – это дополнительное ребро на нервюрном своде, которое в отличие от тьерсерона не связано с пятами свода. Благодаря льяернам удалось разработать еще более сложные узоры нервюр.

Подобно Томасу из Уитни, многие архитекторы того периода увлеченно экспериментировали с новыми формами в постройках небольших размеров, прежде чем перенести удачные находки в структуру более масштабных зданий. Томас из Уитни опробовал льяерны и двухскатные стрельчатые арки незадолго до того, как приступил к работе в Эксетере, при строительстве здания, занимавшего важное место в истории английской архитектуры, но позднее разрушенного, – двойной часовни Сент-Стефан в королевском Вестминстерском дворце. Часовню эту начали возводить в 1292–1297 годах под руководством придворного мастера-каменщика Майкла из Кентербери, но завершена она была лишь к 1320–1326 годам.

Западный фасад собора в Эксетере (1329–1342) с большим центральным окном, в ажурном декоре которого отразился переход от геометрического орнамента к криволинейному, принадлежит к числу плоских фасадов, столь типичных для поздней английской готики (см. ил.). Самый необычный элемент этого фасада – ярусы с изваяниями в глухих арках – был добавлен позднее, в середине XIV–XV веков, что свидетельствует о возрождении раннеготического растянутого фасада.

А тем временем в расположенном неподалеку от Эксетера Бристоле строилось одно из самых оригинальных произведений поздней европейской готики (см. ил. на с. 142). Монахи-августинцы начали реконструкцию с хора, который должен был превратиться в усыпальницу членов могущественного рода Беркли; работы здесь завершились в 1332 году. Бристольский собор принадлежит к типу зального храма, необычному для Англии. Выдающийся мастер-каменщик, имени



которого мы не знаем, разработал здесь совершенно новую, уникальную интерпретацию формы зального храма. Широкий центральный неф сообщается с узкими боковыми посредством высоких и широких арок. Своды расположены под прямым углом к центральному нефу, подобно цилиндрическим сводам ранних цистерцианских церквей. Каждый пролет боковых нефов перекрыт четырьмя нервюрными сводами, небольшими по размерам; своды эти опираются на поперечные арки, гораздо более низкие, чем арки аркады в центральном нефу. Однако пазухи арок в боковых нефх украшены ажурной работой, а по бокам – зубчатым фризом. Над сводами оставлено открытое пространство; некоторые лопасти сводов отсутствуют, благодаря чему можно заглянуть в соседний пролет. В результате поперечные арки в боковых нефх собора в Бристоле похожи на связанные между собой мосты. Столь необычная конструкция, по-видимому, возникла под влиянием нижней капеллы парижской часовни Сент-Шапель. Этот оригинальнейший подход к конструкции сводов бристольский зодчий довел до предела в маленькой прихожей капеллы Беркли, где лопасти сводов отсутствуют вовсе и нервюры как бы свободно висят в воздухе.

Исключительная оригинальность мышления зодчего проявилась и в других элементах собора в Бристоле. Опорные столбы центрального



Справа: Бристольский собор (бывшая церковь бенедиктинского аббатства Святого Августина). Хор, вид в восточном направлении, 1298 – ок. 1332 гг.

нефа слиты с аркадными арками. Здесь нет ни капителей, ни импостов, – и это один из первых случаев такого рода в европейской готике. Еще одно из новшеств – волнообразные профили опорных столбов (по модели килевидной арки). В центральном нефе каждый свод начинается как тьерсеронный, но у вершины расходится на несколько больших ромбов, образованных льернами. Кроме того, льерны украшены на манер ажурной работы заостренными выступами, идущими от поверхности свода. Но самая необычная особенность этого собора состоит в новаторском подходе зодчего к отделке декоративных архитектурных деталей, в первую очередь – фамильных гробниц Беркли. Двухскатные стрельчатые арки нагромождены друг на друга, а «опрокинутые» многолопастные арки образуют своеобразный рисунок, напоминающий мотивы исламской архитектуры.

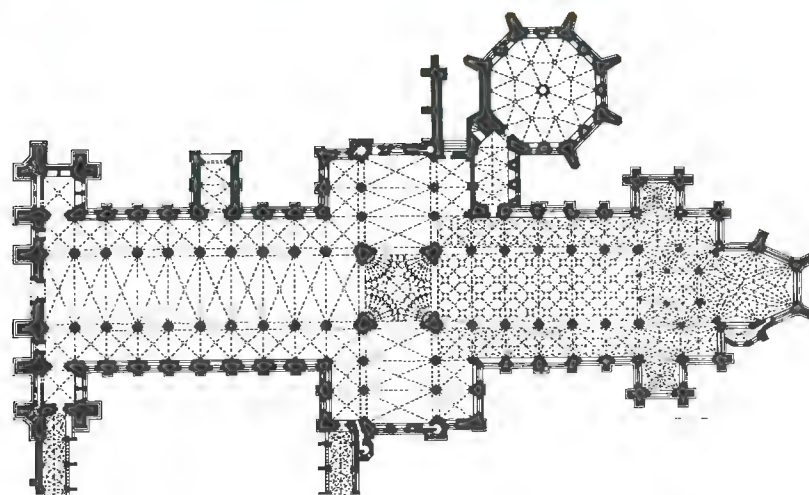
Третье крупное сооружение, воздвигнутое на юго-западе Англии, также демонстрирует характерное для этого региона в начале XIV века динамичное развитие архитектуры. Это собор Уэлса, о котором уже шла речь в связи с ранней английской готикой. В 90-х годах XIII века здесь был построен восьмиугольный зал капитула, один из красивейших в Англии (см. ил.). Строительные работы здесь были завершены не позднее 1307 года. В основе конструкции этого зала капитула лежит не стеклянная клетка, как в Вестминстере или Солсбери, а богато украшенный свод. Гигантский купол свода с многочисленными тьерсеронами опирается на мощную центральную колонну; по очертаниям эта конструкция напоминает пальму.

Стоит обратить внимание также на свод нового хора в Уэлсе. Этот новый хор расположился к востоку от раннеготического хора и начинается с капеллы Богоматери – менее высокой, чем центральный неф хора, но превышающей по высоте деамбулаторий. С 1323 года здесь работал уже известный нам по Эксетеру Томас из Уитни. Капелла Богоматери была завершена к 1326 году.

В отличие от всех других сопоставимых с ней капелл английских храмов эта капелла Богоматери представляет собой в плане не прямоугольник, а вытянутый восьмиугольник. Свод ее, устремленный ввысь, подобно куполу, украшен звездчатым рисунком нервюр. Архитектору предстояло связать восьмиугольную площадку капеллы с прямоугольным деамбулаторием, окружающим хор. Чтобы решить эту задачу, он воспользовался приемом тонкого взаимопроникновения пространственных ячеек, – приемом, который стал широко применяться лишь несколько веков спустя, в эпоху барокко. Опорные столбы в деамбулатории образуют шестиугольник, восточная сторона которого совпадает с западной стороной восьмиугольника капеллы. Посетителям легко заблудиться в чаще тонких опорных столбов в восточной части хора. И только при взгляде вверх, на свод, они могут обнаружить центр звездообразного шестиугольника.

Реконструкция самого хора началась в 1333 году под руководством мастера-каменщика Вильяма Джоя (см. ил. на с. 144 слева). Все три яруса здесь связаны опорными столбами, сохраняющими по всей высоте волнообразный профиль, знакомый нам по Бристолью. Средний ярус, своего рода трифорий, представляет собой изящную решетку из вертикальных перегородок и щипцовой аркады с двухскатными стрельчатыми арками, в которых помещаются статуи. Вертикальные перегородки поднимаются от аркадных арок нижнего яруса до ажурной кладки, украшающей окна верхнего яруса. Тонко проработанный ажурный декор этих окон представляет собой так называемый «текучий», или «сетчатый», орнамент, свободно расходящийся в любых направлениях. Коридор в верхнем ярусе проходит

Уэлский собор. Зал капитула, вид в южном направлении, 90-е годы XIII в.



Уэлский собор, план

Уэлский собор.
Хор, вид в восточном направлении.
Этот хор был создан мастером-каменщиком Вильямом Джоем; строительные работы начались в 1333 г. Капелла Богоматери, возводившаяся по проекту Томаса из Уитни, была завершена в 1326 г.; здесь она видна в восточной части хора за аркадой

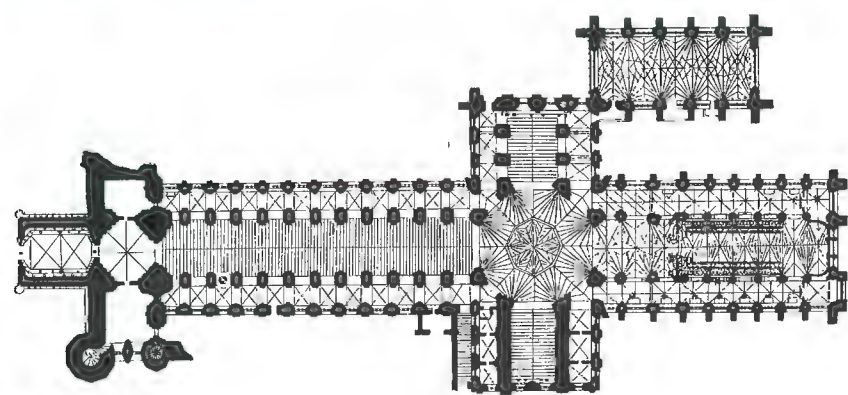


перед наклонными косяками окон. Оконные проемы обрамлены килевидными арками, изгибающимися наружу в верхней части. Этот тип арки – «кивающая» килевидная арка – был введен Томасом из Уитни в декоре епископского трона в Эксетере. Наконец, в рисунке сводов границы между пролетами почти исчезают, и сеть льернов распространяется на всю поверхность потолка, образуя ромбы, шестиугольники и звезды. Все стены, окна и своды в хоре собора Уэлса покрыты филигранной сетью тонких линий.

Нужда – мать изобретательности: собор в Или

В начале XIV века монахи Или на востоке Англии также пожелали выстроить храм в роскошном новом стиле. В 1321 году они начали работы со скромного проекта реконструкции капеллы Богоматери, расположенной в северной части хора. Однако спустя несколько месяцев произошла катастрофа, вынудившая монахов сразу перейти к гораздо более масштабному проекту. В результате появился на свет один из самых необычных шедевров средневековой архитектуры. 22 февраля 1322 года обрушилась башня над средокрестием, повредив опорные столбы средокрестия и примыкающие к нему пролеты. Организовать

Собор в Или. Восьмиугольник над средокрестием, 1322–1340 гг. Деревянный свод и лантерна сооружены под руководством мастера-плотника Вильяма Херли



Собор в Или, план

Собор в Или.
Капелла Богоматери, вид в северо-
восточном направлении, 1321 –
ок. 1345 гг.



реконструкцию собора поручили ризничему, Алану из Уолсингема. Возможно, именно ему пришла в голову идея не восстанавливать средокрестие в прежнем виде, а расширить его до восьмиугольника (см. ил. на с. 144 справа сверху). В наши дни посетитель собора в Или видит центральную часть церкви (где когда-то располагались сиденья для монахов), озаренную ярким солнечным светом, который проникает через большие окна. Свод, возвышающийся над этими окнами, поистине впечатляет. Его гигантский купол диаметром в 22 м раскинулся над сложной деревянной конструкцией, для создания которой специально пригласили королевского плотника Вильяма Херли из Лондона. Тьерсероны, поднимающиеся от углов средокрестия, поддерживают восьмигранную башню-ланternу с широкими проемами окон; стены башни наклонены под углом в 45° . Деревянный свод, за которым скрыты контрфорсы, был расписан под камень. Эта конструкция производит огромное впечатление не только на посетителя храма: причудливый силуэт восьмиугольника и lanternы с контрфорсами и пинаклями, возвышающийся над окрестной болотистой равниной, бросается в глаза издали и представляет собой поистине фантастическое зрелище.

Реконструкция пролетов, примыкающих к хору, завершилась в 1336–1337 годах. Здесь конструктивные элементы совершенно отступают в тень перед богатством декоративных форм. Еще пышнее украшена часовня Богоматери (см. ил.). Работы здесь начались позднее всего, в 1345 году; освящена же капелла была в 1353 году. Несмотря на простую «коробкообразную» форму, по сложности своей внутренней структуры она далеко превосходит все прочие части собора. В интерьере ее тонко и гармонично взаимосвязаны и архитектурные формы, и орнамент, и скульптурный декор, и некогда украшавшая капеллу роспись. Все поверхности изысканно и детально декорированы; разнообразные орнаментальные формы переплетаются в причудливом рисунке и словно перетекают друг в друга. Лейтмотивом служит щипцовая аркада с объемными, изгибающимися наружу («кивающими») килевидными арками. Богатый пластический декор изображал многочисленные эпизоды из жития Девы Марии. Некогда все здесь сверкало позолотой и ярким красками. В своем первоначальном виде капелла Богоматери в Или представляла собой настоящую сокровищницу поразительной красоты, непревзойденную вершину развития «украшенного» стиля.



Слева: Глостерский собор (бывшая церковь бенедиктинского аббатства). Хор, вид в восточном направлении, ок. 1337–1360 гг.

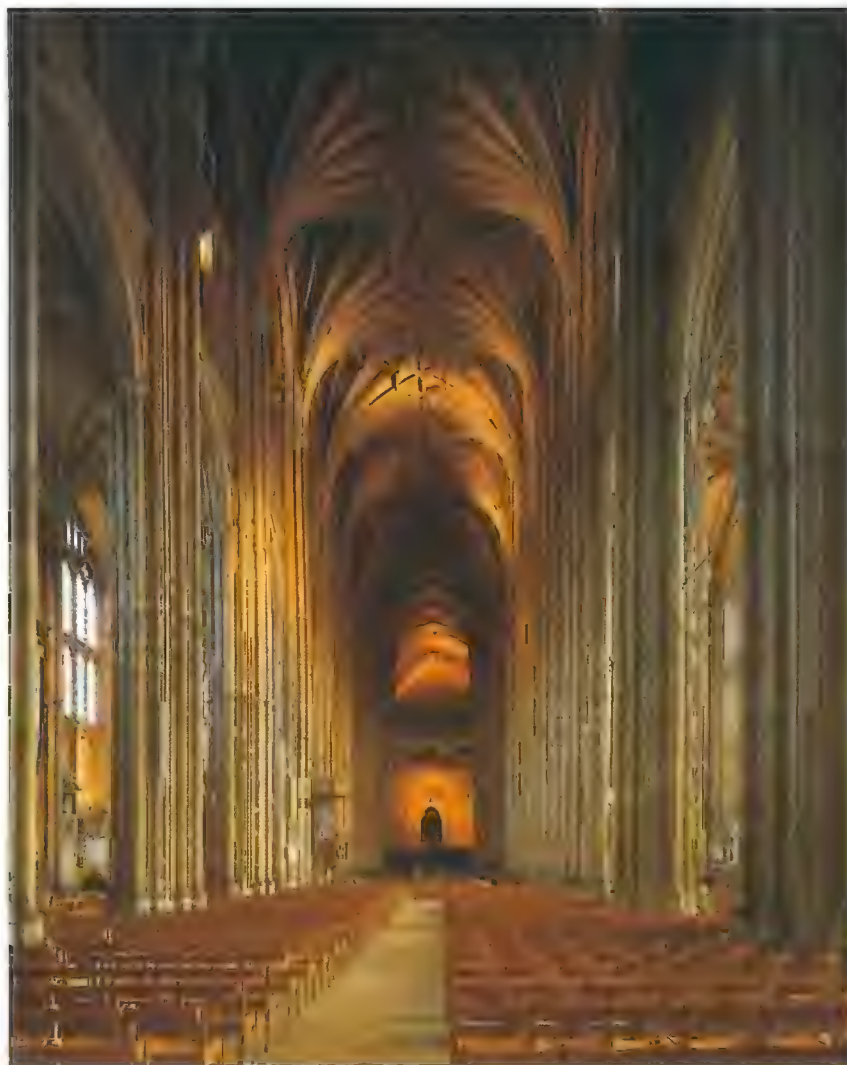
Кентерберийский собор. Центральный неф, вид в восточном направлении, ок. 1375–1405 гг. Проект собора был создан предположительно мастером-каменщиком Анри Джевелле

«Перпендикулярный» стиль: реакция на избыточный декор

Расточительное изобилие форм и деталей, отличавшее «украшенный» стиль, в конце концов породило противоположную тенденцию. Реакция эта началась на западе Англии, при реконструкции монастырской церкви аббатства в Глостере в 30-е годы XIV века, т. е. в период, когда еще не завершилось строительство некоторых выдающихся образцов «украшенного» стиля. Король Эдуард II (1307–1327) был похоронен в замке Беркли, где жена короля и ее любовник держали его в заточении и в конце концов убили. Затем — довольно неожиданно — к месту погребения Эдуарда начали стекаться паломники. И благодаря их пожертвованиям, а также подаркам, поступающим от Эдуарда III (1327–1377), сына убитого короля, вскоре после 1330 года появилась возможность реконструировать старую романскую базилику, начав с южного трансепта. Для этой цели в Глостер вызвали придворного мастера-каменщика Томаса из Кентербери, под руководством которого прежде были завершены строительные работы в королевской часовне Сент-Стефан в Вестминстере. В Глостере были использованы те же мотивы, что и в верхней капелле этой часовни, но в масштабах более крупного архитектурного сооружения, благодаря чему зародился новый стиль. Один из преемников Томаса усовершенствовал этот стиль в ходе реконструкции хора в 1337–1360 годах (см. ил. на с. 146).

Консервативные глостерские монахи-бенедиктинцы стремились сохранить как можно больше элементов старого здания. Это условие мастер-каменщик выполнил, украсив стены центрального нефа респеткой, за которой скрылись старые боковые нефы и галереи. Полностью перестроен был только верхний ярус центрального нефа. «Украшенный» стиль все еще сохранился в Глостере: все доступные поверхности орнаментированы. Однако по сравнению с прочими образцами «украшенного» стиля этот собор отличается в высшей степени стандартизированными формами: мы не увидим здесь изменчивых, «перетекающих» друг в друга разнообразных орнаментов. Основной мотив декора — «панель», узкий, вытянутый прямоугольник ажурного кружева, увенчанный маленькой аркой с остроконечным навершием. Такие панели покрывают все стены, арочные проемы и окна в Глостере, образуя геометрически правильную решетку. Подобная упорядоченность резко противостоит той буйной игре воображения, которая отличала «украшенную» готику. Зародился новый стиль, основанный на прямоугольных пересечениях горизонтальных и вертикальных линий, — «перпендикулярный» стиль.

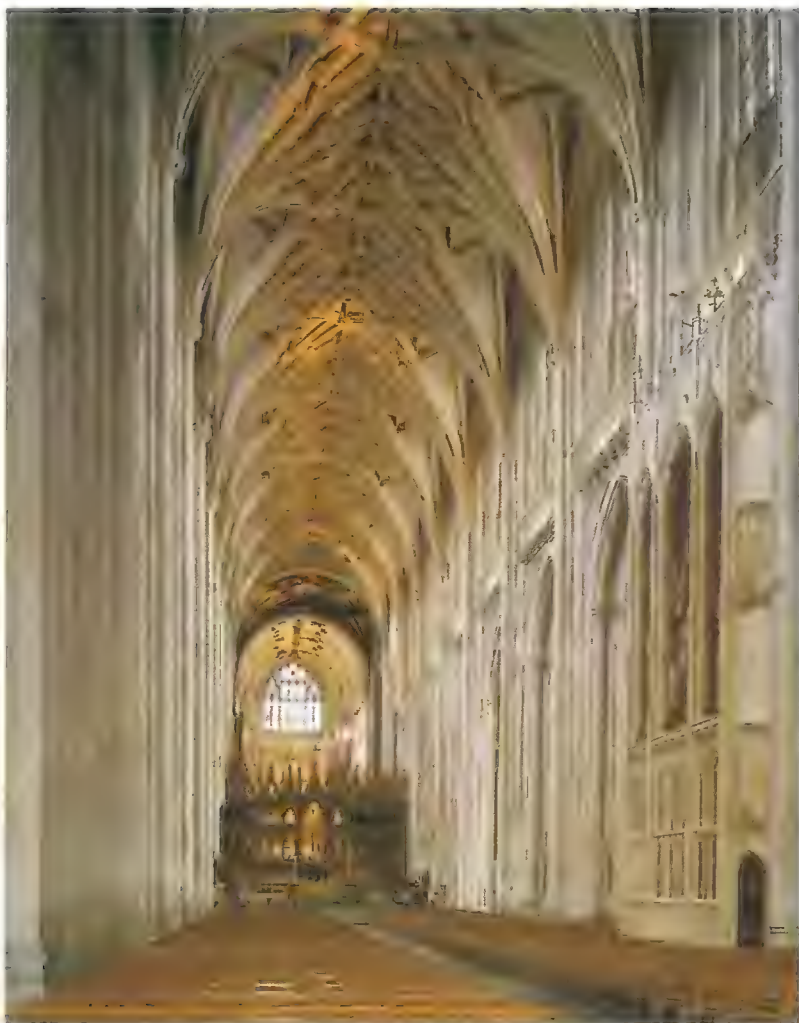
Внутри этой «сетки» отдельные структурные компоненты формируют четкую и стройную систему; выделенные вертикальные элементы делят стены на единообразные пролеты. Отчетливее всего такая организованная структура воплотилась в конструкции и декоре монументального восточного окна. При площади в 185 кв. м оно оказалось на тот период рекордсменом среди храмовых окон. Оно состоит исключительно из стекла и ажурных перегородок, ограничивающих панели. Средники, несколько превышающие по толщине эти перегородки, делят окно на три вертикальные секции. И даже потолочное перекрытие, испещренное густой сетью льернов, было приведено в соответствие с новой системой форм: через все своды тянутся параллельно друг другу три продольных ребра, подчеркивающие центральную ось. На первый взгляд такое стереотипное повторение прямоугольных панелей было довольно рискованным, так как могло привести к утомительной монотонности; однако зодчие, работавшие в новом стиле, оказались не менее искусны в структурировании пространства, чем их предшественники. Ведь именно благодаря этим панелям появилась возможность доводить окна, поверхность которых состояла исключи-



тельно из стекла, до столь гигантских размеров, как в Глостере. Так сбылась старинная мечта основателей готического стиля: создать интерьер, полностью залитый ярким солнечным светом.

Новый репертуар архитектурных форм, разработанный в Глостере, открыл перед английскими зодчими массу неожиданных возможностей, активно пользоваться которыми они начали с середины XIV века. Панель превратилась в стандартный элемент английской архитектуры. Эта форма оказалась чрезвычайно гибкой: во-первых, ее было легко воспроизводить, а во-вторых, ее можно было использовать для покрытия поверхностей любого размера. Более того, она выигрышно отличалась от всех разнообразных индивидуальных форм «украшенного» стиля тем, что была проста в изготовлении и позволяла рационализировать производственный процесс. Вскоре панели стали применяться во всех разновидностях архитектурных и отделочных работ, как в крупных, так и в малых формах архитектуры, как в храмовом, так и в светском зодчестве. Не исключено, что триумфальное шествие «перпендикулярного» стиля некоторым образом связано с эпидемией «черной смерти» в 1348–1349 годах; количество строителей сократилось, а те, кому удалось выжить, погрузились в скорбное, покаянное настроение и, следовательно, утратили тягу к избыточной роскоши.

В последней четверти XIV века «перпендикулярный» стиль в первый и последний раз воплотился в архитектуре больших соборов. В соборах Кентербери и Винчестера были реконструированы центральные нефы. Проект нового центрального нефа в Кентербери, построенного в период с 1375 по 1405 год (см. ил.), был разработан, по-видимому, придворным мастером-каменщиком Анри Джевелле, одним из самых деятельных и известных архитекторов того времени. Самая впечатляющая особенность этого нефа — его общая вертикальная устремленность. Аркады здесь необычайно высоки, опорные столбы —



Слева: Винчестерский собор. Центральный неф, вид с юго-востока, начало строительных работ – ок. 1360 г.; завершение строительных работ – 1394 г. Неф строился под руководством мастера-каменщика Уильяма Уинфорда. Справа видна капелла – усыпальница епископа Уайкхеме (ум. 1404 г.). Справа: Винчестерский собор. Западный фасад, ок. 1360–1366 гг.

Ил. на с. 149: Кембридж, часовня Королевского колледжа, вид в восточном направлении, 1466–1515 гг.



необычайно тонки. Опоры тянутся от сводов до самого пола, как водосточные трубы; как и в глостерском хоре, они задают четкое членение стены на пролеты. Двойной волнообразный профиль (двойной синус) проходит непрерывной линией от опорных столбов до окон верхнего яруса, превращая всю стену центрального нефа в грандиозную аркаду (этот мотив уже встречался нам при анализе хора в Уэлсе). Вопреки английской традиции аркадные арки здесь очень узкие, благодаря чему даже расположенные над ними участки стены с панельными трифорием и верхним ярусом окон кажутся узкими площадками, втиснутыми в гигантскую, возвышающуюся от пола до сводов аркаду. Своды здесь гораздо менее пышные, чем в Глостере, где их покрывает густая сеть нервюр. Здесь же льерны образуют звездчатый узор только вокруг продольного ребра, в результате чего акцентируется внимание на центральной точке каждого пролета.

В соборе Винчестера реконструкция центрального нефа началась около 1360 года с обновления западного фасада. Этот фасад – один из самых поздних соборных фасадов в Англии – снова относится к типу плоского. Боковые нефы здесь отделены от центрального резко выступающими вперед контрфорсами и пинаклями. Вся поверхность стены и окна между ними покрыта панелями; это монументальное западное окно было задумано как версия восточного окна собора в Глостере. В оформлении портала использована так называемая тюдоровская арка. Эта четырехцентровая арка, типичная для «перпендикулярного» стиля, восходит к килевидной арке «украшенного» стиля; она легко вписывалась в сетку прямоугольных панелей.

В 1366 году, после смерти первого заказчика работ, епископа Эдингтона, реконструкция центрального нефа в Винчестере была приостановлена. Строительные работы возобновились только в 1394 году при епископе Уильяме Уайкхеме. Он был одним из влиятельнейших людей своего времени и одним из крупнейших покровителей искусств. Для реконструкции собора он нанял мастера-ка-

менщика Уильяма Уинфорда, который, как и Джевел, служил при королевском дворе. Чтобы сэкономить деньги, Уинфорд не стал сносить романский неф, а предпочел художественно переоформить структуру старого здания. Старые архитектурные элементы он преобразовал в новые. В результате сложился архитектурный стиль совершенно иного качества, хотя и основанный на прежних базовых формах. Опорные столбы и аркадные арки достигли гигантских размеров. Парапет над аркадой не позволяет заметить, насколько далеко вглубь отодвинута стена. Характерной чертой центрального нефа здесь стали не узкие ячейки стены, как в Кентерберии, а объемные ступенчатые профили. Вершины сводов подняты на большую высоту, но пяты расположились довольно низко, благодаря чему давление свода передается на толстую романскую стену.

После реконструкции центральных нефов в Кентерберии и Винчестере соборы перестали доминировать в английской архитектуре. Роль их стала гораздо более скромной. В XV и начале XVI веков лучшие строительные проекты разрабатывались для менее масштабных форм храмового зодчества, таких, как часовни и приходские церкви, а также для зданий университетских колледжей в Оксфорде и Кембридже. Некоторые из этих скромных по размерам построек оказывались не менее, а подчас и более эффектными, чем соборы и монастырские церкви прежних времен. Особенно это справедливо в отношении великолепной серии королевских часовен, завершившей эпоху средневековой английской архитектуры. Английские короли снова выступили в роли инициаторов строительства выдающихся архитектурных сооружений. Генрих VI (1422–1461, 1470–1471) в 1446 году заложил первый камень в основание часовни Королевского колледжа в Кембридже; Эдуард IV (1461–1470, 1471–1483) заказал часовню Сент-Джордж в Виндзорском замке, а по распоряжению Генриха VII (1485–1509) в 1502–1509 годах была реконструирована ныне носящая его имя капелла Богоматери в восточной части главной церкви



Лондон, главная церковь Вестминстерского аббатства.
Капелла Генриха VII, вид в юго-западном направлении, 1502–1509 гг.
Слева расположена гробница Генриха VII



Вестминстерского аббатства. Поскольку все три часовни должны были стать королевскими усыпальницами, то по масштабам своим они не уступали полноценному собору.

Часовня Королевского колледжа (см. ил. на с. 149) представляет собой часть университетского колледжа, основанного Генрихом VI в Кембридже в 1441 году. После смерти короля в 1471 году работы продвигались медленно. И лишь после того как в 1508 году Генрих VII вновь обратил внимание на этот проект и выделил в завещании средства на строительные работы, в 1515 году часовня наконец была завершена.

Эта часовня – поистине идеальное воплощение «перпендикулярного» стиля. Стены здесь практически исчезли, трансформировавшись в стеклянные поверхности. Только в нижней части сохранилась сплошная стена, но и она покрыта ажурной решеткой. Узкие секции нижней части стены задают общую вертикальную устремленность

интерьера, увлекая взор посетителя вверх, к самым сводам. Своды этой часовни, сооруженной на последнем этапе строительства колледжа, в начале XVI века, по праву считаются вершиной развития средневековой системы перекрытий. Здесь на огромном пространстве протяженностью в 12,66 м использована встречающаяся только в Англии уникальная техника перекрытия – веерный свод. Эта форма свода была разработана и воплощена уже около 1360–1370 годов в клуатре собора Глостера, но ранее ее использовали лишь в небольших по размерам строениях. Веер формировался благодаря тому, что тьерсеронный свод с его пальмообразным узором нервюр объединялся с панелями, типичными для «перпендикулярного» стиля. В базовом виде веерные своды представляют собой ряды усеченных конусов, расположенных вверх основаниями; эти воронкообразные поверхности соприкасаются между собой на продольном ребре сводов и опираются на поперечные арки. Конусы отделаны ажурными панелями, которые становятся все более узкими по мере удаления от вершины свода. Вертикальные линии таких сводов напоминают лучи «окна-розы». В результате образуется весьма сложная, но тем не менее четко структурированная форма. Ажурные украшения и панели, прежде охватывавшие только стены и окна, теперь распространились и на свод. В часовне Королевского колледжа мастера поздней английской готики создали абсолютно единообразное архитектурное пространство, не имеющее себе равных во всей Европе.

С технической точки зрения позднеготические английские веерные своды – это подлинный шедевр. Они уже не делятся на нервюры и лопасти, как традиционные своды, а состоят из отдельных, но словно бы перетекающих друг в друга каменных плит. Ажурные узоры вырезаны прямо на этих плитах. Пространства между конусами перекрыты горизонтальными плитами, каждая из которых в часовне Королевского колледжа весит около полутона.

Может показаться, что после Кембриджа дальнейшее развитие готического стиля уже немыслимо. Однако Генрих VII так не считал. Он приказал переоборудовать капеллу Богоматери в Вестминстерском аббатстве, которая затем стала его усыпальницей, и вдвое удлинить хор, выстроенный при Генрихе III. Снаружи и внутри капелла Генриха VII целиком состоит из великолепно орнаментированных панелей; едва ли мы найдем здесь хотя бы один участок поверхности, не заполненный ажурным декором.

В структуре интерьера снова доминирующую роль играет свод. Но если в Кембридже само строение свода четко различимо, то здесь оно почти незаметно из-за богатого разнообразия форм. Веерный свод в вестминстерской капелле украшен орнаментной отделкой в виде подвесок. Количество конусов в этой структуре возросло, вдоль центральной линии сводов расположился эффектный дополнительный ряд «воронок», свисающих с потолка без всякой опоры. Технические приемы, позволившие создать этот шедевр, тщательно замаскированы: поперечные арки как бы растворяются в потолке свода, а распор их передается на наружные контрфорсы. Благодаря этому усиливается впечатление невесомости перекрытия; а поскольку ажурный орнамент вырезан прямо на каменных панелях, то сама поверхность свода как бы исчезает и кажется всего лишь затененным фоном для изысканных узоров.

Капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве стала последним шедевром английского средневекового искусства. В центре этой капеллы, за облицованной панелями перегородкой, помещена гробница Генриха VII, которую создал итальянский скульптор эпохи Ренессанса Пьетро Торриджано.

Три особых типа архитектурных сооружений в Англии эпохи позднего Средневековья: заупокойная часовня, приходская церковь и замок

Английская заупокойная часовня

В заключение коротко рассмотрим три типа архитектурных сооружений, которые играли особую роль в средневековом английском зодчестве. Первый тип – так называемая заупокойная часовня. В XIV веке, после эпидемии «черной смерти», в обществе возникла потребность в более ярком и мощном внешнем выражении религиозной веры. Стали придавать большее значение поминовению покойного и заботе о его благополучии в мире ином. Согласно средневековым представлениям, судьба души покойного зависела от молитв тех, кто остался на земле: молитвы эти помогали ей быстрее перейти из чистилища в рай. Поэтому набожные люди еще при жизни платили за то, чтобы, когда они умрут, у конкретного алтаря конкретной церкви служили мессы за упокой их души (желательно бессрочно). Английское слово «*chantry*» происходит от латинского названия заупокойной мессы – «*cantaria*».

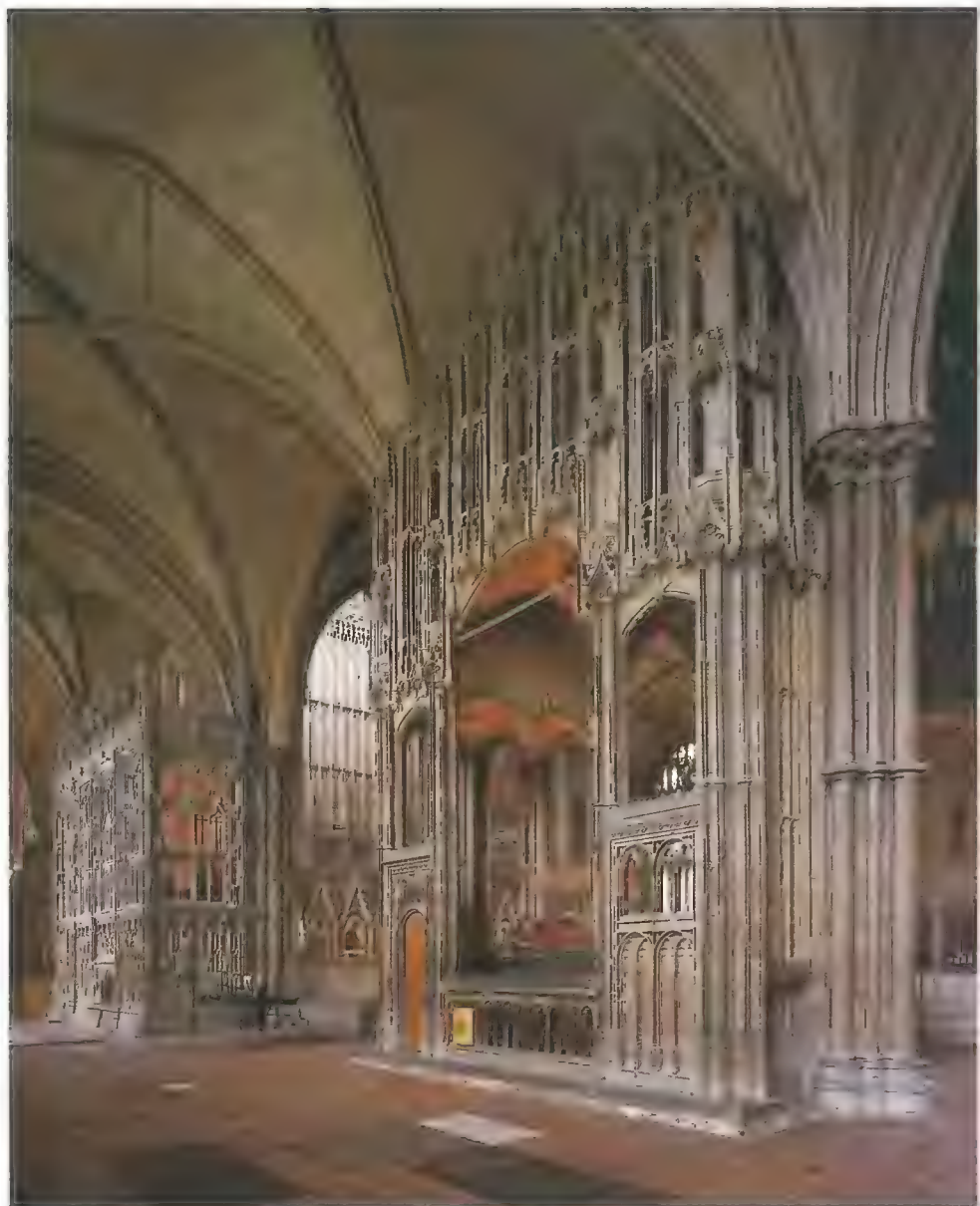
Самые богатые семейства могли позволить себе строительство собственной часовни, в которой поминали бы после смерти всех членов рода. Такая часовня становилась семейным некрополем и вместилищем семейного алтаря. На континенте такие частные часовни обычно помещали в боковых нефах больших храмов. Но в Англии заупокойные часовни со второй половины XIV века превратились в отдельные маленькие «каменные клетки», размещавшиеся в центральных областях храма. Это объяснялось очень простым соображением: чем ближе часовня находится к главному алтарю или реликварию храма, тем лучше. Благодаря гибкому репертуару форм «перпендикулярного» стиля эти миниатюрные молельни без особых трудностей возводили из панелей, украшенных ажурной работой.

Структура английской заупокойной часовни сформировалась на основе гробниц с пышными балдахинами, которые начиная с середины XIII века сооружали для особо выдающихся покойников. Вершиной развития этого архитектурного жанра стал мемориал короля Эдуарда II, воздвигнутый около 1330–1335 годов в северной части хора собора в Глостере (см. ил. на с. 370). В соответствии с принципами роскошного «украшенного» стиля позднего периода гробница монарха помещена внутри сложного архитектурного сооружения типа многослойного балдахина, состоящего из килевидных арок, контрфорсов, щипцовых аркад и пинаклей, украшенных краббами.

В соборе Винчестера, епископы которого принадлежали к числу богатейших клириков Англии, на основе формы пышной гробницы такого рода постепенно развился тип заупокойной часовни (см. ил.). Первый шаг на пути к этому преобразованию сделали заказчики реконструкции центрального нефа, епископы Эдингтон и Уайкхэм. Особая заслуга в формировании нового архитектурного жанра принадлежит Уайкхэму, который, по-видимому, был чрезвычайно озабочен спасением своей души и в то же время отличался изрядным тщеславием. Он повелел поместить свою гробницу под одной из южных аркад и воздвигнуть над ней капеллу из кованого железа, которая перегородила целый арочный проем (см. ил. на с. 148). В капеллу вела небольшая дверца, а внутри разместились алтарь и заалтарный образ. Сквозь просветы в ажурных панелях можно разглядеть статую лежащего епископа (умер он в 1404 году). У ног изваяния помещены миниатюрные резные фигурки монахов, молящихся за спасение его души. Так в этом памятнике набожность оригинальным образом сочеталась с демонстративной роскошью.

Винчестерский собор.

Ретрохор (вид в северо-западном направлении) с заупокойными часовнями кардинала Бофора, умершего в 1447 г. (на переднем плане), епископа Уэйнфлета, умершего в 1486 г. (на заднем плане), и епископа Фокса, умершего в 1528 г. (слева). В нише у основания последней часовни изображен скелет Фокса



Епископ Винчестерский Бофор (ум. 1447), став кардиналом, пожелал превзойти своего знаменитого предшественника. Он оставил по завещанию крупную сумму на реконструкцию главного алтаря и реликвария святого Суитина. В 1476 году раку с мощами святого перенесли в раннеготический ретрохор. К югу от нее, в месте, которое Бофор выделил заранее, возвели заупокойную часовню с исключительно эффектным балдахином сложной конструкции. В боковых стенах часовни посередине оставлены большие проемы, благодаря чему надгробная статуя епископа в кардинальском облачении выставлена на всеобщее обозрение. Преемник Бофора, епископ Уэйнфлет (ум. 1486), не пожелал уступить ему пальму первенства и занял место к северу от раки, в столь же великолепной часовне. Из Винчестера мода на заупокойные часовни распространилась по всей Англии – как среди священников, так и среди мирян. Нередко заказчик предписывал поместить у основания такой часовни изображение своего собственного скелета – в напоминание о бренности земной жизни.

Лонг-Мелфорд, приходская церковь Святой Троицы, вид с юго-востока, ок. 1460–1496 гг.



Справа: Карнарвонский замок, Уэльс, начало строительных работ 1284 г.

Английская приходская церковь

В эпоху поздней английской готики оставить впечатляющие свидетельства своего благочестия удавалось не только высокопоставленным особам, но и простым смертным. В XV веке сельское хозяйство Англии переживало период резкого экономического подъема; овцеводы и торговцы шерстью и тканями в восточных и юго-западных районах страны стали весьма зажиточными людьми. Они нередко жертвовали деньги на реконструкцию и отделку местных приходских церквей; деревни и города соперничали между собой за право обладания самой роскошной церковью в округе.

Больше всего великолепных приходских церквей, созданных в стиле «перпендикулярной» готики, можно встретить в графствах Суффолк, Норфолк и Кембриджшир. К числу самых эффектных среди этих построек принадлежит приходская церковь Святой Троицы в Лонг-Мелфорде, воздвигнутая около 1460–1496 годов. В строительстве этого богато украшенного здания, несомненно, приняли активное участие все жители деревни. Внешние стены сплошь инкрустированы темным кремнием и светлым известняком; такой декор типичен для данной местности, но здесь выполнен с особым мастерством. Одна из самых необычных особенностей церкви в Лонг-Мелфорде – надпись, идущая вокруг всего здания, в которой увековечены имена и даты жизни всех, кто вносил пожертвования на строительство этой церкви, а также добавлена молитва за упокой их душ.

При оформлении интерьеров приходских церквей основное внимание архитекторы уделяли деревянным потолкам. Каменные своды в английских приходских церквях встречаются редко. Как нация корабелов, англичане предпочитали именно деревянные потолки и достигли высочайшего искусства в их сооружении, что мы уже могли заметить, когда речь шла о восьмиугольнике над средокрестием собора в Или. Особенно удавалась позднеготическим мастерам так называемая крыша с подбалочниками. В этой конструкции продленные балки поддерживают сегменты арок, состыковывающиеся на коньке крыши. Крыша с подбалочниками позволяла перекрывать большие пространства без использования дополнительных опор. Исключительно эффектный образец крыши такого рода мы встречаем в церкви Сент-Вандреда в Марче, построенной около 1500 года; здесь один над другим расположились два ряда подбалочников (внизу слева). Кронштейны, балки и конек крыши украшены множеством резных фигурок, изображающих ангелов с распростертыми крыльями. Так весь потолок превращается в полное жизни и радости небесное обиталище, удачно подчеркивая роль церкви как символического Священного Града и Дома Господня.

Английский замок

В завершение уделим немного внимания замковой архитектуре. Лучшие средневековые замки на Британских островах были построены при Эдуарде I (1272–1307) в Уэльсе. Этот король в результате длительной военной кампании покорил населенный кельтами полуостров к западу от Англии и, стремясь упрочить здесь свою власть, выстроил вдоль северного побережья цепь мощных крепостей. Итогом этой впечатляющей демонстрации силы – как финансовой, так и технической, – стали семнадцать замков, часть которых принадлежит к числу самых значительных произведений европейской замковой архитектуры. Для осуществления этого замысла король пригласил из Савойи мастера-каменщика по имени Жак де Сен-Жорж д'Эсперанш. При любой возможности этот архитектор отдавал предпо-



Марч, приходская церковь Сент-Вандреда. Центральный неф и крыша с подбалочниками, ок. 1500 г.



Лондон, дворцовый зал в Вестминстере, место заседаний английского парламента. Крыша с подбалочниками (1394–1401) работы мастера-плотника Хьюго Херланда



чение симметричному плану здания с несколькими концентрическими поясами стен, с круглыми угловыми башнями и с воротами-бастонами. Эти внушительные крепости отвечали новейшим военным и техническим стандартам и предназначались главным образом для демонстрации мятежным валлийцам могущества и превосходства Англии.

Эффективнее всего эту задачу удалось решить в Карнарвоне (см. ил.), где в 1283 году за стенами замка был основан новый город, селиться в котором позволялось только англичанам. Здесь располагалась резиденция английских властей Северного Уэльса. Символы державной мощи англичан можно встретить в Карнарвоне буквально на каждом шагу. Сильно вытянутый в плане замок с восьмигранными сторожевыми башнями расположен на самом берегу моря. Отличительная черта его каменной кладки — чередование узких полос красного песчаника и светло-серого известняка. Как многоугольные в плане башни, так и полосатая кладка были скопированы с весьма достойной модели — позднеантичной городской стены Константинополя (V в.). Связь с традицией Византийской империи подчеркнута также в пластическом декоре парапета зубчатой стены, которую англичане украсили скульптурными изображениями орлов: Карнарвон по замыслу Эдуарда I должен был стать «северным Константинополем», а сам английский монарх — повелителем всего христианского мира.

Однако в эпоху позднего Средневековья в светской архитектуре Англии возобладали тенденции к художественному воплощению идеалов уютной семейной жизни. По окончании Столетней войны между Англией и Францией военные и технические задачи отошли на второй план. В замках и сельских резиденциях знати центром жизни стал зал. Типичный зал представлял собой огромное, прямо-

угольное в плане помещение с большими окнами и нишами. У одной из коротких стен зала помещался высокий стол на козлах; в противоположной стене были двери, ведущие в подсобные помещения. Последние отделялись от зала коридором и стеной, служившей для защиты от сквозняков. На одной из стен зала обычно располагался балкон для музыкантов.

Один из важнейших залов Англии, сохранившихся до наших дней, — зал бывшего королевского дворца в Вестминстере, ныне ставший местом заседаний парламента (см. ил. на с. 152 внизу справа). Это единственное помещение средневекового дворца, полностью уцелевшее после пожара 1834 года. Внешние стены его были сооружены еще в период правления нормандского короля Вильгельма Рыжего (1087–1100). В 1394–1401 годах по распоряжению Ричарда II зал был реконструирован по проекту придворного мастера-каменщика Анри Джебеле. Особого внимания заслуживает здесь деревянный потолок работы придворного мастера-плотника Хьюго Херланда. Это одна из первых и обширнейших в Англии крыш с подбалочниками, достигающими в длину почти 20 м.

В изысканной конструкции этой крыши отразился все тот же воодушевленный полет фантазии, который мы неоднократно наблюдали при анализе шедевров английской готики. Подобная оригинальность — важнейшая отличительная черта готической архитектуры Англии. Английские зодчие вновь и вновь заимствовали французские идеи, однако это ни в коей мере не препятствовало формированию независимых стилей. На всех этапах своего развития английская готика достигала не менее значительных результатов, чем французская. И те чрезвычайно самобытные пути, которые избирала для себя готика в Англии, заслуживают внимательного изучения и самой высокой оценки.

Вплоть до недавнего времени готическую архитектуру воспринимали главным образом как средневековую теологию или космологию, воплощенную в камне. При таком подходе совершенно ускользал из поля зрения тот факт, что создание подобных чудес архитектуры требовало от средневековых строителей высокой и разносторонней квалификации как в сфере технологии, так и в области организации труда. Своей компетентностью и мастерством зодчие завоевали такое уважение, что с XII века (впервые со времен античности) имена и достижения прославленных архитекторов стали фиксировать в исторических документах.

Одной из самых наглядных иллюстраций средневековой строительной практики служит реконструкция собора Кентерберии. В 1175 году епископ и капитул собора пригласили Вильяма из Санса — мастера-каменщика, который, по-видимому, пользовался большим почетом, — и поручили ему отремонтировать хор, сильно пострадавший при пожаре. Однако, оценив масштабы разрушений, французский мастер-каменщик пришел к выводу, что вместо ремонта старого сооружения надежнее и уместнее будет возвести новое. Пустив в ход все свое красноречие, он убедил заказчиков принять его дерзкий план. И, взявшись за работу, Вильям полностью оправдал свою репутацию: он не только воплотил в жизнь свой проект, но и нашел множество остроумных решений технических проблем. Но в ходе строительных работ случилось несчастье: Вильям упал с лесов и покатился. Некоторое время он, не вставая с постели, еще отдавал распоряжения через помощников; однако строительство затормозилось, и заказчики с нетерпением ждали выздоровления мастера. Все оказалось тщетно, и в конце

концов Вильяму пришлось вернуться на родину. Его место занял другой мастер-каменщик Вильям, на сей раз — англичанин. Дальнейшая судьба обоих зодчих неизвестна.

Какими же планами и чертежами мог пользоваться Вильям из Санса, если предположить, что в этом отношении он, по существу, не отличался от своих коллег-современников? Самые ранние из дошедших до нас детальных архитектурных проектов и записей технических расчетов датируются XV веком. Но с XIII века стали появляться мелкоштабные архитектурные чертежи, использовавшиеся, очевидно, для демонстрации и обсуждения новых идей; некоторые такие чертежи сохранились до наших дней. К примеру, известны два наброска, датирующиеся приблизительно 1260 годом, на которых изображены фасады трансепта собора в Реймсе. Можно с уверенностью предполагать, что эти рисунки возникли на стадии планирования и представляли собой варианты проекта. Столетие спустя в Страсбурге интенсивно разрабатывались предварительные проекты фасада собора, и некоторые из этих больших набросков на пергаменте дошли до наших дней.

Еще раньше, около 1230 года, Виллар д'Оннекур внес в свой знаменитый альбом множество архитектурных рисунков. Правда, по-видимому, сам он был не архитектором, а художником и чертежником из Пикардии. Однако зарисовки зданий, произведших на него яркое впечатление, — в особенности чертежи элементов собора Реймса, — он сделал с чрезвычайной точностью, стараясь передать как можно больше деталей. Более того, Виллар не ограничивался изображением реально существовавших зданий, и в его альбоме можно найти наброски воображаемых построек.

Очевидно, некоторые архитекторы делали зарисовки больших сооружений по собственной инициативе — с тем, чтобы



Прага, собор Святого Вита. Скульптурный бюст мастера-каменщика Петра Парлержа в трифории, ок. 1370 г.

предлагать эти планы заказчикам в других городах. С конца XIII века появились все больше и больше крупномасштабных архитектурных чертежей, каждый из которых занимал несколько листов пергамента. Большинство из дошедших до нас планов такого типа создавалось в рамках крупных строительных проектов в Германии, Испании и Италии. Об аккуратности и четкости, с которыми делались подобные чертежи, можно судить по большому «плану F» западного фасада собора Кельна, созданному около 1300 года (см. ил. на с. 202 слева). Именно на основе этого детального чертежа, после 400-летней паузы в строительстве, в XIX веке собор был наконец завершен. Еще один из впечатляющих образцов планов этого типа — только что рассмотренный нами проект западного фасада собора в Страсбурге.

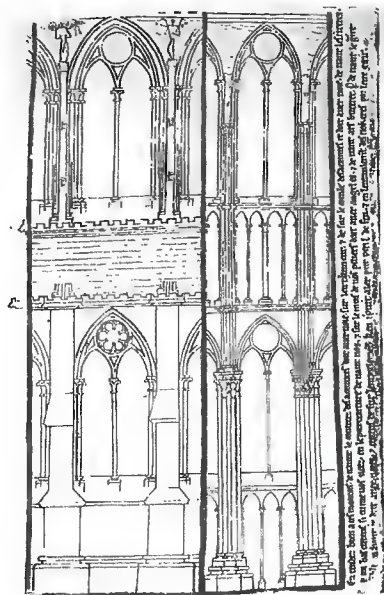
Однако далеко не все средневековые архитектурные чертежи представляли собой рабочие планы какой-либо конкретной стройки. Честолюбивые замыслы заказчиков и конкуренция в среде архитекторов побуждали многих мастеров отправляться в оплачиваемые заказчиком путешествия с целью изучить «самые красивые» образцы современной архитектуры и почерпнуть из этих образцов новые идеи для своих проектов. Это случалось довольно часто, особенно с начала XV века. Известно, например, что подобные подготовительные поездки предшествовали созданию соборов в Тортосе и Труа, а также коллегиальной церкви в Монсе (Геннегау). Средневековые мастера-каменщики вообще были легки на подъем: в 1268 году парижского мастера-каменщика наняли для строительства церкви Рыцарей в Вимпфен-им-Таль, а в 1287 году другой мастер-каменщик из Парижа руководил созданием собора в Упсале (Швеция). Известно, что несколько французских зодчих постоянно переезжали от одной стройки к другой. Например, с середины XIII до начала XIV века Готье де Варенфруа и Жак де Форен успели поработать в Сансе, Эврэ, Шартре, Нарбоне и Жероне.

Чем более известен был мастер-каменщик, тем выше ценились его услуги и тем щедрее оплачивались его труды. Знаменитые архитекторы получали право одеваться в соответствии с высоким

статусом, а некоторых даже удостоивали скульптурных надгробий, на которых изображались знаки их ремесла. О том, насколько высокое место занимал в общественной иерархии средневековый мастер-каменщик, свидетельствует судьба двух зодчих, руководивших строительством готического собора в Праге, — Матть из Арраса (1344–1352) и Петра Парлержа (1356–1399). Оба они были похоронены под скульптурными надгробиями в центре нового хора этого собора. Еще важнее то, что в трифории собора Святого Вита помещены скульптурные портреты обоих мастеров — рядом с бюстами императора Карла IV, членов его семьи, первых архиепископов Праги и заказчиков собора. Архитектор, таким образом, уже стоял вровень с основателями собора и заслуживал столь же благодарной памяти потомков. Но, разумеется, подобных привилегий добились далеко не все средневековые мастера-каменщики. Большинство из них оставались лишь ремесленниками, изучившими основы строительного дела, чтобы зарабатывать себе на жизнь; они брались за самые разнообразные задачи и строили не только храмы, но и мосты, крепости, жилые дома и т. д.

Многие исследователи задавались вопросом о том, какими познаниями в области математики обладали мастера-каменщики. Какими математическими средствами они могли пользоваться при разработке своих проектов? Долгое время, например, считалось, что в основе средневековых архитектурных планов лежала сложная геометрическая конструкция, сочетавшая в себе разнообразные окружности, треугольники, квадраты, пятиугольники и восьмиугольники, а также всевозможные линии. Но более вероятно, что средневековые зодчие пользовались всего лишь несколькими простейшими геометрическими фигурами и их производными (восьмиугольник, к примеру, они получали путем поворота квадрата), а также планом с прямоугольной сеткой и несколькими базовыми модулями. Кроме того, применялись абсолютные единицы измерения — фут, локоть, сажень и т. п., — упоминания которых мы встречаем во всех строительных контрактах и описаниях архитектурных сооружений.

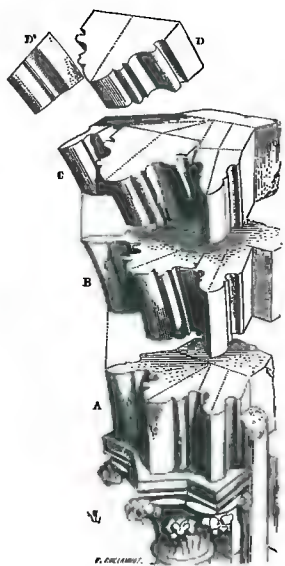
Прежде чем взяться за строительство, необходимо было провести большую подготовительную работу. Следовало выровнять участок, очистить его от строительного мусора, вырыть котлован для фундамента и запастись материалами. Кроме того, строителям приходилось бдительно следить за качеством сырья и ценами на него. Везти материалы издалека по суше было невыгодно, поэтому часто предпочитали доставлять их к месту стройки по воде. Для многих частей здания — например, для фундамента и заполнения стен — годился камень низкого качества, но для открытых частей — таких, как монолитные плиты, применявшиеся в XII веке на севере Франции, — разумеется, требовались более ценные материалы. Для строительства кирпичного здания нужно было сначала организовать кирпичные мастерские и заготовить формы. Следовало завезти и обработать древесину для строительных лесов и покрытия крыши, поэтому при каждой большой стройке были свои деревообделочные мастерские. Иногда всем строительным процессом руководил мастер-плотник. Кроме того, требовалась кузница, где



Виллар д'Оннекур. Альбом каменщиков. Профиль центрального нефа собора в Реймсе. Париж, Национальная библиотека, Ms. fr. 19093, fol. 3 1v.

Справа: Страсбургский собор, западный фасад. Рисунок на пергаменте, между 1365 и 1385 гг., высота 400 см. Страсбург, Музей Нотр-Дам





Опоры сводов, выполненные в технике *tas-de-charge*. Виолле-ле-Дюк, «Толковый словарь французской архитектуры», 1854–1868, т. IV, с. 93

изготавливали и ремонтировали инструменты для работы по камню, а также производили железные нагели, якоря и мощные скобы для скрепления каменной кладки. Все эти работы нуждались в эффективной организации и координации. И хотя в Средние века климат был более теплым, чем сейчас, в холодные зимние месяцы строительство приходилось приостанавливать, так как раствор замерзал.

Однако важная новая особенность строительной практики в эпоху готики заключалась в том, что с приостановкой строительства работа не прекращалась. Каменщики продолжали трудиться в отапливаемых мастерских, заготавливая впрок камни стандартного размера по заранее установленным образцам. Для нервюр, подоконников и срединных окон требовались сотни метров каменных брусков одинаковой формы. Часто каменщики пользовались шаблонами, позволявшими предварительно наметить размеры бруска, а затем проверить соответствие готового изделия заданным параметрам. Таким способом можно было даже изготавливать стандартные криволинейные формы — например, камни для крыльев арок. Поскольку со временем шаблоны изнашивались или терялись, то пользовались также большими контрольными чертежами: обычно на каменном полу мастерской прорисовывали и процарапывали контуры элементов будущего здания в масштабе 1:1. Контрольные чертежи такого типа сохранились, в частности, в Йорке, Клермон-Ферране и Нарбоне.

Шаблоны занимали в средневековой строительной практике чрезвычайно важное место, и нередко их применяли даже для создания сложнейших участков готических сводов. Особую роль они сыграли в процессе преобразования опор свода в систему широко раскинутых нервюр. Связанная с так называемой строительной техникой *tas-de-charge* проблема исключительно сложных стереометрических расчетов разрешилась путем внедрения шаблонов разной формы, благодаря которым нервюры различных очертаний легко состыковывались друг с другом. Для каждого типа сводов создавался набор шаблонов,

после чего каменщики получали инструкции по их использованию. Как только удавалось найти подобные стандартные решения сложных технических проблем, необходимость в постоянном присутствии мастера-каменщика на стройке отпадала. Работы могли продолжаться и без него, архитектор же получал возможность отправиться в очередное путешествие и принять участие в воплощении других проектов.

С середины XIII столетия подобная практика становится более популярной и даже порождает причины для жалоб на архитекторов. Некоторые современники замечают, что мастера-каменщики, подобно прелатам-заказчикам, только отдают распоряжения и даже пальцем не пошевелият, чтобы что-то сделать самостоятельно, и тем не менее получают щедрые награды!

Для организации крупномасштабного строительного проекта создавалась коллегия управляющих, которая обычно была связана с капитулом собора, но формально считалась независимой. Такие коллегии существуют в некоторых соборах и по сей день — например, в Кельне и Страсбурге. Этот орган, который называли «*opis*», «*opera*» или «*fabrica*», управлял финансами и рабочей силой, заключал контракты с мастерами-каменщиками. Во владении многих коллегий управляющих находились обширные участки земли, а также каменоломни; нередко коллегии имели собственные



Средневековые строители за работой, из «Всемирной хроники» Рудольфа фон Эмса, ок. 1385 г. Кассель, Университетская библиотека, 2° Ms. Theol. 4, fol. 28

источники дохода, что позволяло сделать бюджет строительства более гибким. Члены коллегии могли занимать свой пост как временно, так и пожизненно, и были подотчетны лично заказчику. Во многих случаях им выступал весь капитул собора, а не отдельный епископ или аббат. Поэтому почти всегда прихо-

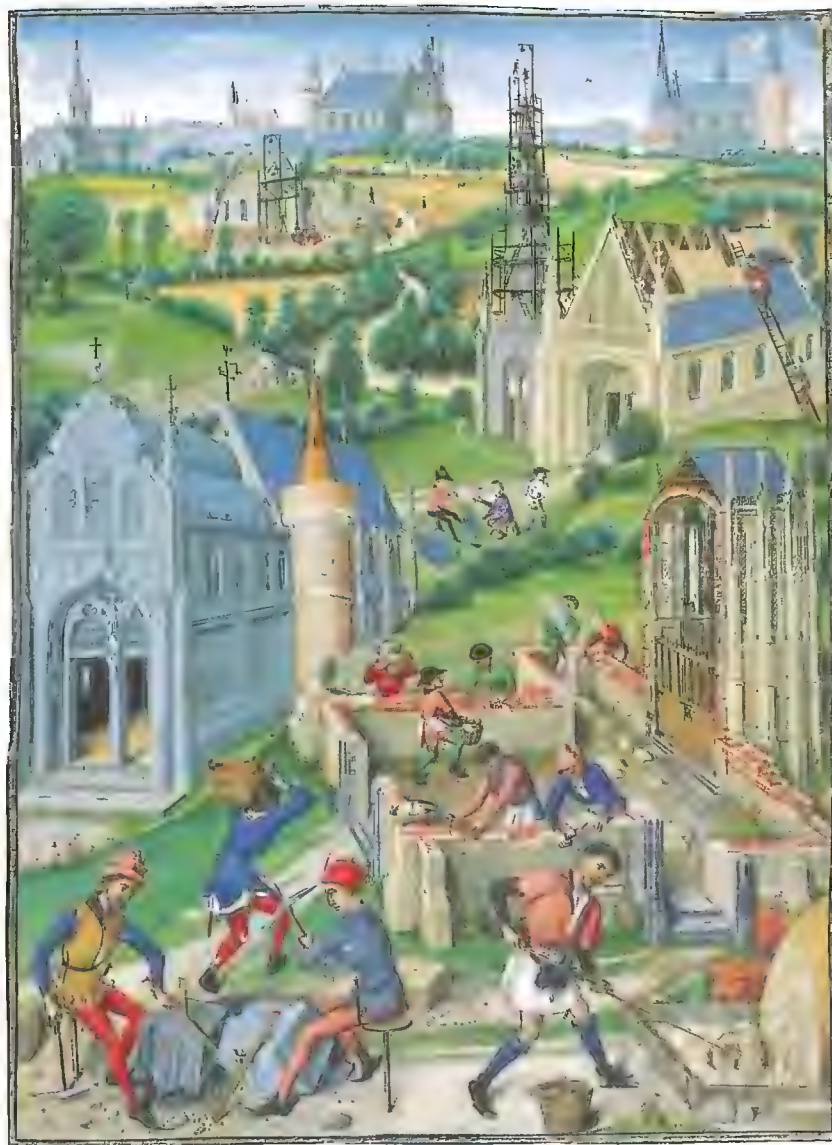
дилось аккуратно вести счета, отмечая все статьи расходов. К сожалению, до наших дней сохранилось лишь несколько таких счетов; среди них — финансовые отчеты о строительстве соборов в Праге, Труа, Жероне и Авиньоне. Эти документы — ценные источники сведений о ценах и заработных платах, о сроках найма и различных типах контрактов.

Текучесть рабочей силы была велика. И это вполне понятно, ибо при возведении крупных построек требовались самые разнообразные виды работ. При закладке фундамента в первую очередь возникала нужда в большом количестве неквалифицированных рабочих, тогда как для строительства стен вполне можно было обойтись горсткой опытных каменщиков. Кроме того, средства на строительство поступали крайне нерегулярно. Выражаясь современным языком, использовались разнообразные типы краткосрочного внешнего заимствования.

Разумеется, заказы поступали не только на строительство совершенно новых зданий. В Ле-Мане, например, новый хор был пристроен к старому романскому центральному нефу, образовав с ним единое целое. В Тулузе долгое время возводили одну за другой боковые капеллы, приостановив строительство внутренних частей хора (стены здесь довели лишь до половины намеченной высоты и временно покрыли деревянной крышей). А в Регенсбурге продвигались последовательно, воздвигая пролет за пролетом, но для заплаты от непогоды то и дело возводили и сносили временные стены.

Шедевры готической архитектуры, несомненно, следует рассматривать и как свидетельство могущества и тщеславия их заказчиков, и как материальное воплощение веры средневекового человека в милосердие Бога. Но столь же красноречиво эти постройки свидетельствуют и о том, что практическая реализация всех этих желаний и чаяний требовала решения сложных технических и организационных задач, что предполагало весьма высокую квалификацию.

Средневековые строители за работой, из «Романа Жирара де Руссийона». Вена, Национальная библиотека Австрии



Петер Курманн

Архитектура поздней готики во Франции и Нидерландах

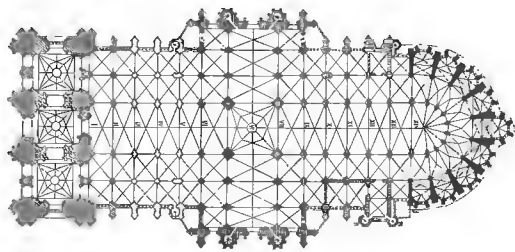
Храмовое зодчество к северу от Луары: традиции и новаторство

Достижения французской архитектуры в период после создания великих соборов ранней и классической готики, к сожалению, еще не заняли достойного места ни в работах исследователей, ни в нашем культурном сознании. Издавна бытует мнение, что после смерти Людовика Святого в 1270 году французские архитекторы не создали ничего принципиально нового. В конце XIX века Георг Дехио охарактеризовал церковную архитектуру Франции периода 1270–1400 годов как «доктринерскую». Он не отрицал, что архитекторы того времени были способны на выдающиеся технические достижения: они смело воплощали в жизнь накопленный прежними поколениями зодчих богатый опыт и почти достигли совершенства как ремесленники. Однако, утверждал Дехио, их творения были лишены полета фантазии и подлинной оригинальности: творческое воображение эти зодчие подменили холодным расчетом, а истинное искусство – ремесленным мастерством. Но можно ли всерьез говорить о том, что в указанный период сложилась некая форма готического «академизма»?

Не вызывает сомнений, что после реконструкции церкви в аббатстве Сен-Дени в 1231 году храмовая архитектура достигла непревзойденных вершин великолепия и композиционной гармонии. Церковь Сен-Дени превратилась в утонченное строение типа прозрачной клетки: от стены здесь сохранились только пазухи арок в аркаде и трифории. Процесс унификации разнородных архитектурных элементов достиг своего предела. Благодаря пилястрам, выступающим из плоскости стены, передняя часть опорного столба поднимается до самого свода, а ажурный декор трифория и верхних окон сливается в единую, пронизанную светом ткань каменного кружева. Все крупные постройки типа базилики, воздвигнутые во Франции после 40-х годов XIII века, так или иначе обязаны своим великолепием этой преобразенной церкви Сен-Дени. Эта монастырская церковь задала критерий совершенства, уступить которому отныне не желал ни один заказчик. И в результате аббатство Сен-Дени стало причиной стандартизации крупных образцов французского храмового зодчества на последующие полтора столетия. Однако в свете богатства форм и разнообразия архитектурных достижений, отличавших этот период, определять его как «доктринерский» или даже упаднический, можно лишь в том случае, если мы рискнем назвать признаками упадка утонченность и элегантность.

Дальнейшее развитие архитектурных форм происходило главным образом в области разработки новых типов опорного столба и ажурной каменной работы. Использованный в Сен-Дени крестообразный в плане опорный столб с колоннами, размещенными в углах креста, основан на романской колонне. Усовершенствовать этот принципиально устаревший тип опоры не удалось. Общая тенденция развития ориентировалась на тип пучка колонн, в котором поверхность мощного главного ствола покрыта чередующимися между собой тонкими колонками и каветто (четырёхугольными в плане углублениями). Ажурный декор окна, который в Сен-Дени все еще состоит из четырех ланцетовидных и трех круглых ячеек, за последующий период значительно усложнился. Возросло число ячеек, а в декоре венца окон стали использоваться самые разнообразные комбинации сложных кривых линий, а также треугольников и четырехугольников со скругленными углами.

В больших епископских и монастырских церквях сохранялся, как наследие «классического» собора, принцип трехъярусного профиля (центральный неф с аркадой, трифорием и верхним рядом окон). Однако за полстолетия, прошедшие после реконструкции Сен-



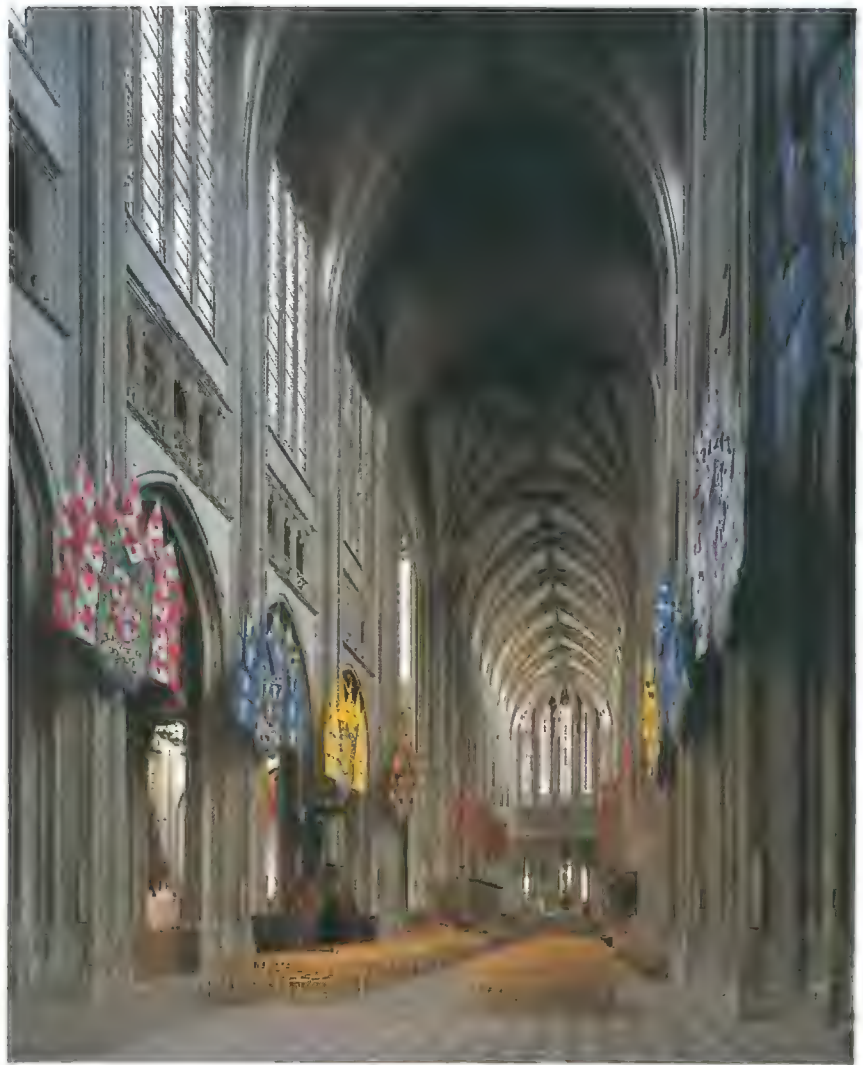
Орлеан, собор Сен-Круа, начало
строительных работ 1287 г.
Интерьер
Слева: План

Дени, в северной части Франции не было основано ни одного здания, сравнимого по масштабам с классическим собором. Возможно, это объяснялось тем, что период бурного строительства в данном регионе уже завершился: за предыдущее столетие большинство соборов к северу от Луары было полностью или частично реконструировано.

В 1287 году началось строительство собора Сен-Круа в Орлеане, который, согласно замыслу заказчиков, должен был превзойти по масштабам эталонные образцы классической готики. Все продольные части здания предполагалось обставить двойными боковыми нефами; хор, согласно проекту, должен был состоять из шести пролетов; апсиду намеревались украсить венцом из девяти капелл, что побито бы все рекорды роскоши в храмовом зодчестве. Большую часть работ провели в период с конца XIII до начала XVI веков, однако строительство этого собора так и не было завершено. От первоначального здания до наших дней сохранились только венец капелл и внешние стены боковых нефов хора, а из шести пролетов хора полностью уцелели лишь два средних. Все остальное было разрушено гугенотами в 1568 году. При возведении нового здания четко соблюдались готические принципы, благодаря чему современный собор в Орлеане является собой один из первых и самых выдающихся произведений в стиле историзма. Характер этого собора достаточно точно соответствует двум сохранившимся пролетам нефа, выстроенным в позднеготическом стиле. Предположительно они были возведены уже в XVI веке и в отдельных деталях (главным образом – в композиции ажурного декора) явственно отличаются от оригинального хора XIII – начала XIV веков, который утрачен. Однако в главных своих чертах позднеготические пролеты полностью выдержаны в стиле первоначального хора. Более того, при возведении венца капелл строители сохранили первоначальный стиль конца XIII века, восходящий к парижской архитектуре 40-х годов XIII века.

Таким образом, за исключением отдельных деталей, собор Сен-Круа воскресил в себе готику начала XIII столетия. Многочисленные и очень узкие стороны многоугольника главной апсиды напоминают хор собора в Шартре, а контрфорсы с арфообразной конструкцией из двух аркбутанов, очевидно, созданы по модели контрфорсов хора в Амьене. Профиль центрального нефа, в котором трифорий находится приблизительно посередине между аркадой и верхним рядом окон и не связан с последним, можно определить как возврат к образцам Суассона, Шартра и Реймса. С другой стороны, в архитектуре собора Сен-Круа можно отметить и вполне современные для той эпохи черты: участки трифория здесь, как в Мо и Кельне, обрамлены прямоугольными рамами, а аркада в своем первоначальном виде была, по-видимому, оснащена пучками колонн. Все это свидетельствует о принципе свободного отбора элементов, который начиная с того периода стал определяющей чертой готической архитектуры.

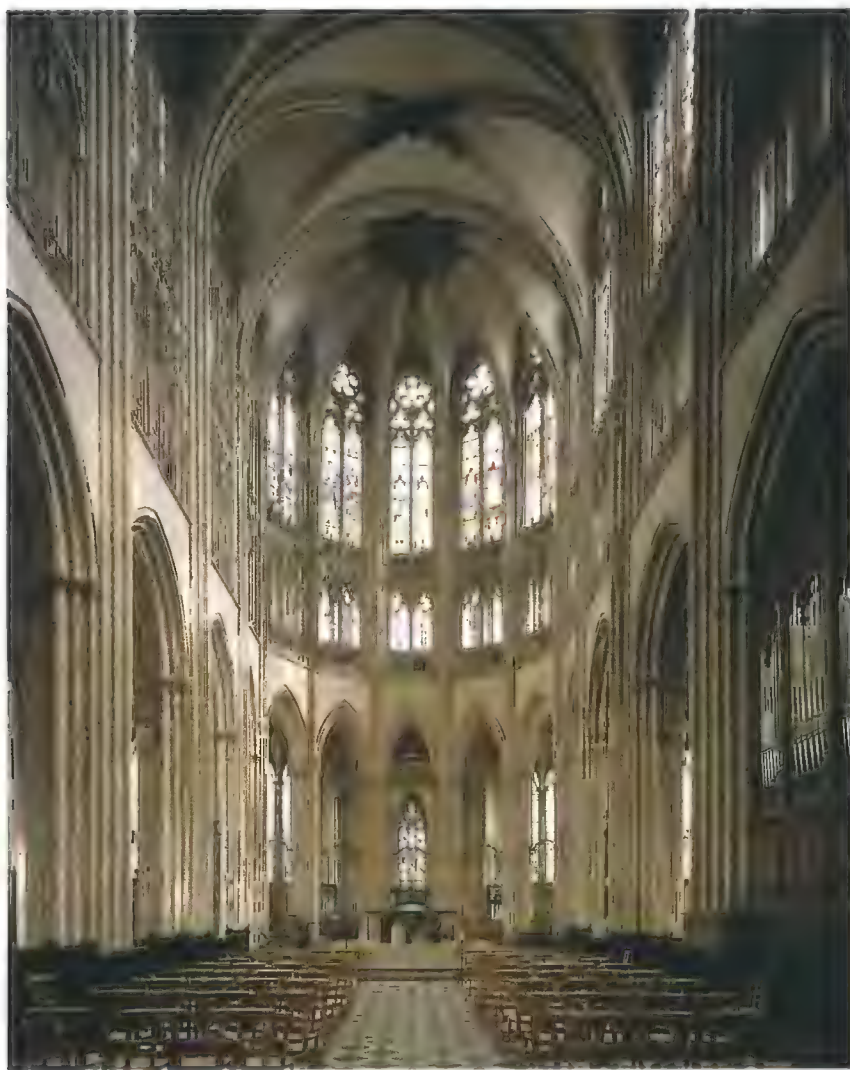
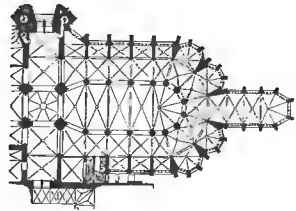
Последовательное развитие архитектуры Сен-Дени осуществлялось в ряде построек на территории Нормандии. Эта область, испытывавшая сильное влияние раннего готического стиля Англии, долгое время сопротивлялась французской классической готике. И все же на рубеже XIII–XIV веков в архитектуре этого региона воплотились одни из самых утонченных образцов элегантного парижского «лучистого» стиля. С возведением исключительного по своей красоте хора в соборе Нотр-Дам в Эврё (см. ил. на с. 158 слева) завершилась реконструкция старого романского здания, построенного в начале XII века. В 1195 и 1198 годах это здание сильно пострадало в ходе завоевания Нормандии французским монархом Филиппом II Августом.



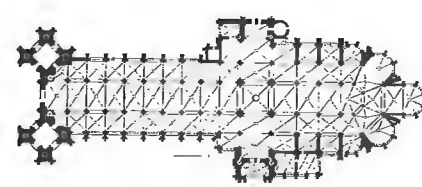
Уже в начале XIII века зашла речь о необходимости реконструкции, однако к строительным работам удалось приступить лишь около 1250 года. Согласно контракту, который епископ и каноники из Мо в 1253 году заключили с мастером-каменщиком Готье из Варенфруа, последний имел право работать с цехом каменщиков из Эврё не более двух месяцев в году. Этот контракт относился к строительству трифория и верхнего ряда окон центрального нефа, – иными словами, к тем частям собора, которые Готье надстроил над сохранившейся в неизменном виде романской аркадой. Относительно начала строительства хора, который планировался как полностью новое сооружение, никаких документов не сохранилось.

Приобретая готические верхние ярусы, центральный неф стал значительно шире первоначального романского варианта. Однако полностью уничтожать старый центральный неф проектировщики не собирались; с самого начала они рассчитали расположение элементов здания так, чтобы стены центрального нефа в западной оконечности хора сомкнулись со старыми опорными столбами средокрестия. Благодаря тому что эти опоры расположены близко друг к другу, из центрального нефа на хор открывается весьма эффектный вид. Так как нервюры высоких сводов хора украшены гербами епископов, пребывавших в

Эврё, собор Нотр-Дам. Хор, начало строительных работ – незадолго до 1300 г. Интерьер
Справа: План



Руан, Сент-Уэн, начало строительных работ – 1318 г. Интерьер
Справа: План



должности в период с 1298 по 1310 год, некоторые историки приходят к выводу, что строительные работы в хоре начались около 1270 или даже 1260 года. Но почему же в таком случае освящение алтарей и витражей в деамбулатории произошло лишь в первом десятилетии XIV века? Мало того, почему верхние окна хора застеклили только в 30-х годах XIV века? Эти даты заставляют предположить, что реконструкция хора началась совсем незадолго до 1300 года, а епископские гербы были изображены на сводах позднее – в память о тех двух епископах, при которых начались строительные работы.

Архитектура хора в Эврё представляет собой усовершенствованный и более утонченный вариант «лучистого» стиля, примененного в Сен-Дени. На смену романским опорным столбам пришли пучки колонн: почти квадратный в плане главный ствол ориентирован по диагонали к плоскости стены, и каждая из его четырех сторон украшена волнообразными криволинейными мулюрами. Профиль каждого столба оформлен в точном соответствии с опирающейся на него конструкцией, будь то стена, свод или софит арки. Высота застекленного трифория (внутренняя аркада которого почти везде была видоизменена в соответствии с принципами поздней готики) всего вдвое меньше высоты верхнего ряда окон. Этот акцент на трифории,

противоречащий «классическому» профилю собора, по-видимому, представляет собой реминисценцию высоких галерей – обязательного элемента любого крупного романского храма в Нормандии. Однако в данном случае увеличенный трифорий играет еще и важную роль в общей композиции здания. В рамках конструкции готической «стеклянной клетки» он обеспечивает тонкий переход между ярусами с различной интенсивностью освещения. Через верхние окна центрального нефа свет льется почти без преград, а украшенные ажурной работой окна трифория смягчают и приглушают этот световой поток, облегчая зрительное восприятие тускло освещенной аркады. В Сен-Дени, где узкая полоса прозрачного трифория служит всего лишь декоративным основанием верхнего яруса, такой градации не наблюдается.

Церковь бенедиктинского аббатства Сент-Уэн в Руане, при общей длине 137 м и высоте вершины свода центрального нефа 33 м, не уступает по масштабам гигантским епископским церквям эпохи классической готики (см. ил. справа). Не вызывает сомнений, что монахи этого аббатства стремились превзойти расположенный по соседству собор, длина которого 135 м, а высота свода 28 м. Реконструкция Сент-Уэн началась в 1318 году. К 1339 году завершилось

строительство хора, были возведены внешние стены трансепта, средокрестие и нижний этаж башни над ним, а также прилегающие к средокрестию пролеты боковых нефов. Как и повсюду в Европе в годы Столетней войны, строительные работы продвигались медленно и с перерывами. Северный рукав трансепта был завершён лишь в 1396 году. Сооружение огромного окна-розы в южном рукаве трансепта осуществлялось, согласно документам, под руководством Жана де Берневалея, который умер в 1441 году. Только после этого, по-видимому, были оформлены соседние с розой верхние окна центрального нефа. Сам центральный неф возводился в несколько этапов начиная с 50-х годов XV века и был завершён в первой трети XVI века. Позднеготический фасад, неоконченный, но весьма оригинальный, с башнями, расположенными под углом к плоскости стены, в XIX столетии пал жертвой пуризма приверженцев неоготики: в 1846–1851 годах он был заменён простой прямоугольной стеной.

Несмотря на многочисленные перерывы в ходе строительных работ, все архитекторы вплоть до конца Средневековья придерживались оригинального плана, разработанного в начале XIV века. Только в ажурном декоре окон, который приобрёл в центральном нефу характерные для поздней готики «текущие» очертания, наблюдается явное отклонение от первоначального стиля. Профиль центрального нефа церкви Сент-Уэн напоминает профиль собора в Эврё: здесь трифорий уже занимает почти половину области стены над аркадой. Пазухи арок в церкви Сент-Уэн украшены лепными фигурками музицирующих ангелов, которые помещены в трилистники, расписанные в технике гризайль. Иными словами, даже эту единственную плоскую секцию стены зодчие снабдили символическими окнами, и у посетителя создается впечатление, что все здание целиком состоит из стекла.

Апсида охватывает пять сторон восьмиугольника; таким образом, при взгляде на нее вдоль центральной оси нефа видны только три стороны. Моделью для этой оконечности хора и трех исключительно широких центральных капелл из венца (осевая капелла оснащена дополнительным внешним пролетом и далеко выступает за линию восточной стены) послужили соответствующие части церкви аббатства Сен-Никез в Реймсе. Ориентируясь на этот образец, зодчие церкви Сент-Уэн пошли по стопам создателей одного из «классических» соборов, ибо Сен-Никез представляет собой более изящную версию собора Нотр-Дам в Реймсе, модифицированную в согласии с малыми пропорциями монастырской церкви.

Собор Сент-Этьен в Осере – лишь один из множества французских соборов, темпы строительства которых значительно снизились после возведения хора около середины XIII века (см. ил. на с. 71). Здесь, как и в других местах, строительные работы в центральном нефу и трансепте затянулись до конца XV столетия и продвигались медленно из-за экономического упадка, вызванного Столетней войной; несколько раз они даже надолго приостанавливались. Западный фасад, к строительству которого приступили только в 1547 году, так и остался незавершённым.

Центральный неф собора в Осере, работа над которым началась в 20-е годы XIV века и завершилась около 1400 года возведением верхнего яруса окон, строился без существенных изменений первоначального плана и соответствовал возведенному ранее хору. Каждая из этих частей здания по-своему великолепна. Если хор очаровывает зрителя своей пронизанной светом элегантностью, то неф потрясает непоколебимой солидностью. Прямоугольные в плане

опорные столбы центрального нефа значительно мощнее изящных опор хора. Очевидно, зодчий начала XIV века извлек ценные уроки из структурных дефектов хора, вызвавших необходимость реконструкции незадолго до 1300 года.

В центральном нефу значительная толщина опорных столбов предопределила соответствующую толщину стен на уровне первого этажа. Аркадные арки с глубокими софитами кажутся высеченными из сплошной массы стены. Над этим внушительным нижним ярусом, между опорами свода, похожими на водосточные трубы, возвышаются ажурный трифорий и окна верхнего яруса, помещённые в небольших углублениях и обрамлённые четкими контурами. Верхние окна отделяет от трифория широкий, выступающий вперед за плоскость стены подоконник. Таким образом, трифорий и верхний ряд окон снова были четко отграничены друг от друга, как в «классическом» соборе. Однако композиция аркады трифория – по две арки на каждый пролет – связана с моделями элегантной «лучистой» архитектуры, характерной для Парижа второй половины XIII века. Чрезвычайно искусному архитектору, работавшему над планом центрального нефа в Осере, удалось гармонично связать эти элементы в новое единое целое, обладающее внутренней логикой и согласованностью.





Вверху: Пуасси. Приорство Сен-Луи (разрушено), 1297–1331 гг.

Внизу: Приорство Сен-Тибо-ан-Оксуа. Хор, ок. 1300 г.
Слева: Внешний вид
Справа: Интерьер

С. 161 слева: Руан, собор Нотр-Дам. Южный фасад, ок. 1300–1330 гг.

С. 161 справа: Лионский собор. Западный фасад

Если в центральном нефе Осера между традициями и новаторством соблюдено равновесие, то церковь приорства Сен-Луи в Пуасси, разрушенная во время Французской революции (1789–1799), была целиком ориентирована на прошлое. Профиль северной стороны нефа, зарисованный в 1695 году Жюлем Ардуэн-Мансаром, свидетельствует о том, насколько сильно повлияли на зодчих Сен-Луи парижские модели 40–60-х годов XIII века. Фасад транспта скопирован с фасада Сент-Шапель (первоначальный вид которого запечатлели на своих миниатюрах художники Поль де Лимбург и Жан Фуке), а ажурный декор окна-розы – с северного фасада собора Нотр-Дам в Париже. Одинаковые ряды вимпергов над окнами бокового нефа и верхними окнами центрального нефа напоминают одновременно и боковые капеллы парижского собора Нотр-Дам, и верхнюю капеллу Сент-Шапель.

С одной стороны, церковь Сен-Луи имела деамбулаторий и венец из семи капелл; с другой стороны, двухбашенный восточный фасад здесь отсутствовал. Таким образом, это здание представляло собой нечто среднее между собором и часовней. Западный фасад до некоторой степени напоминал боковые стены усыпальницы святой Гертруды в Нивеле, которая – с поправкой на ее значительно меньшие размеры – являлась таким же компромиссом между реликварием и собором. В сущности, и эта приорская церковь была монументальным реликварием – хранилищем останков Людовика Святого. Следовательно, заимствование форм из образцов архитектуры, возведенных в эпоху этого канонизированного монарха, было далеко не случайным. Заложенные Филиппом Красивым (1285–1314) в 1297 году – в том же году, когда Людовик по инициативе своего внука был причислен к лику святых, – эта церковь и связанный с ней доминиканский монастырь ориентировались на две задачи: прославить нового святого и обеспечить спасение души короля-основателя.

Хор приорской церкви Сен-Тибо-ан-Оксуа, напротив, представляет собой в высшей степени новаторское произведение архитектуры, хотя строить его начали лишь на несколько лет позднее, чем церковь Сен-Луи в Пуасси. Новый хор в Сен-Тибо-ан-Оксуа, согласно программе реконструкции, принятой около 1260 года, был пристроен к центральному нефу и трансепту, возведенным около 1200 года. По неизвестной причине строительные работы начались с возведения дорогостоящего, украшенного резными статуями портала в

северном трансепте. И только после создания двух боковых капелл хора в 90-х годах XIII века строители приступили к работам над новой апсидой, которая в итоге стала подлинным шедевром «лучистого» стиля. Несомненно, это – весьма характерный для готических зданий тип восточной оконечности хора – так называемая «застекленная апсида»; однако задача обязательного деления профиля на нижний ярус, трифорий и верхний ряд окон решена здесь с величайшей изобретательностью. Под трифорием была помещена глухая аркада, в результате чего нижний ярус оказался как бы двухэтажным. Более того, зодчие оформили апсиду в духе центрального нефа базиликообразных образцов «лучистого» стиля: ажурный декор глухой аркады связан с ажурным декором верхних окон. Собственно трифорий в Сен-Тибо имеет глухую заднюю стену.

С композиционной точки зрения это позволило архитектору достичь двух целей. Во-первых, апсида не превратилась окончательно в паутинообразную «стеклянную клетку», а в результате сохранила известную долю монументальности. Во-вторых, благодаря глухому трифорию удалось до такой степени усилить «объемность» проходящего под трифорием застекленного коридора, что несведущий зритель обычно принимает этот коридор за деамбулаторий. Таким образом, исключительную роль в архитектуре Сен-Тибо играет зрительная иллюзия. Несомненно, что эффектность интерьера во многом определилась желанием заказчика превратить церковь в новый центр паломничества – поклонения останкам святого Тибо Провенского (Марлийского. – *Примеч. ред.*).

Фасады этой церкви, проекты которых были созданы около 1300 года, демонстрируют широкий спектр вариаций, доступных французской «лучистой» архитектуре. А в соборе Руана фасады транспта, возведенные в начале XIII века, к тому времени уже выглядели старомодными, поэтому их центральные части были обновлены в период между 1281 и 30-ми годами XIV века. Южный фасад (см. ил. на с. 161 слева), очевидно, был реконструирован позднее северного, так как в документах 1340 года его называют «le neuf portal» или «novissimum portale» – «новый портал».

Оба эти фасада созданы по образцу фасадов транспта собора Нотр-Дам в Париже (см. ил. на с. 89 вверху); при этом предпринята





попытка приспособить к двухбашенному фасаду модель, рассчитанную на однонефный трансепт (без боковых нефов). В руанских фасадах модель парижского Нотр-Дам обогатилась за счет значительно более сложной структуры ажурного орнамента, а также за счет более обильного пластического декора. Кроме того, эта модель получила здесь новую интерпретацию благодаря большему акценту на присущую ей двуслойность. Передний слой фасадов в Руане состоит из щипца над центральным порталом и обрамляющих этот портал контрфорсов, оформленных в виде табернаклей. Выше этот слой дополнен фронтоном, расположенным непосредственно над окном-розой. Задний слой образован собственно порталом, его тимпаном, ажурным кружевом трифория и окном-розой. Это означает, что роза помещена в затененную нишу, как и на западном фасаде собора Нотр-Дам в Лане. Кроме того, она обрамлена архивольтом со статуями, как на главном фасаде собора в Реймсе. Гигантская сцена «Коронавание Марии» на фронтоне фасада в Руане также является аллюзией на западный фасад собора в Реймсе, хотя там аналогичная скульптурная группа расположена на центральном щипце непосредственно над порталом. Трудно вообразить более утонченное сочетание в едином архитектурном сооружении столь разнообразных моделей.

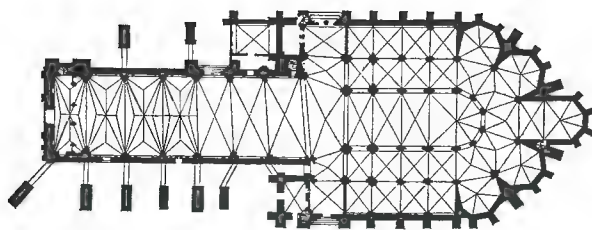
Храмовое зодчество Южной Франции: адаптация северных моделей к местным условиям

В период, когда возводился фасад южного трансепта в Руане, в Лионе начали строить западный фасад (см. справа). Область портала с проходящим над ним глухим трифорием была создана между 1308 и 1332 годами, но затем строительные работы приостановились. Ярус с окном-розой был завершён только в 90-х годах XIV века, а башни так и остались незаконченными (сохранившиеся до наших дней их

нижние части были построены в начале XV века). Тем не менее весь фасад выполнен в соответствии с единым замыслом, хотя и несколько упрощенным при создании верхних ярусов. Как конструкция, так и скульптурный декор порталов ориентированы на модель двух фасадов трансепта собора в Руане. По-видимому, не стоит удивляться тому, что лионские зодчие незадолго до окончательного перехода этого города под власть французской короны придерживались самых современных на тот момент архитектурных образцов Парижа и его окрестностей. Важным элементом для создателей фасада в Лионе являлся также мотив щипца, характерный для обоих фасадов трансепта парижского собора Нотр-Дам. Однако если в Париже щипцы тонкие, похожие на перепонки, и отделены от стены, то в Лионе они оказываются частью стены фасада и оформлены, скорее, как рельеф. Эффект двуслойности исчез. Вся стена предстает здесь единообразным рельефом, о чем свидетельствует превращение контрфорсов в тонкие пилястры. Очевидно, создатель западного фасада в Лионе устал от игры с возможностями передачи объема, которой подчас с чрезмерным энтузиазмом предавались представители парижской «лучистой» готики.

Фасады трансепта собора Бордо (см. ил. на с. 162) с их подчеркнуто вертикальной структурой, напротив, основаны на классических северофранцузских моделях. Строительство нового готического собора в Бордо началось в 60-х годах XIII века с возведения хора, план которого разработан по образцу хора в Реймсе. Инициатором постройки нового здания стал, по-видимому, Пьер де Ронсево, который был канцлером при дворе графов Шампани, а затем получил от папы Урбана IV должность архиепископа Бордо. Церковная политика Ронсево отразилась на структуре плана нового собора, особенно на предпочтении двухбашенной модели для фасадов трансепта. С помощью этих великолепных фасадов Ронсево

Бордоский собор.
Северный фасад, ок. 1260 г. —
конец XIV в.
Справа: План



поднял статус главного храма своей епархии, уравнив ее в правах с архиепископскими соборами Реймса и Руана. Однако в том, что касается деталей, эти фасады, строительство которых началось незадолго до 1300 года, а завершилось, согласно преданию, в период правления английского короля Ричарда II (1377–1399), перенесли в Бордо парижский «лучистый» стиль конца эпохи Людовика Святого (несмотря даже на то, что Бордо отлично приспособился к владычеству англичан). Все эти факты должны предостеречь нас от чересчур поспешной интерпретации архитектурных форм в свете исторических событий или политических связей.

В отношении некоторых южнофранцузских соборов подобные предосторожности соблюдались не всегда. Например, хоры соборов в Тулузе, Нарбоне и Родезе трактовались как проявление северофранцузского «культурного империализма». Кристиан Фрайганг

показал, что такие интерпретации ошибочны. В 70-е годы XIII века, когда началось строительство этих хоров, победа над катарами и оккупация региона Людовиком VIII остались уже далеко в прошлом. Когда же каноники Нарбона писали о том, что хотели бы «подражать благородным и величественным церквям... королевства Французского», они вовсе не пытались тем самым утверждать, что считают собор архитектурным символом французского королевства. Они всего лишь признавали исключительные достоинства новых соборов.

В отличие от соборов в Нарбоне и Тулузе собор в Родезе (см. ил. на с. 163 слева) был почти завершен в Средние века, но работы, начавшиеся в 1277 году, из-за хронической нехватки финансов окончились лишь около 1550 года. В первой трети XIV века был видоизменен архитектурный план. В первую очередь изменился тип опорного столба: служебные колонны тесно слились с главным стволом, образовав волнообразный профиль. И это новшество, и «встраивание» профилей аркады в стену центрального нефа были основаны на композиционном принципе слияния отдельных архитектурных элементов в компактную массу. Таким образом, позднеготический стиль начал развиваться в Родезе уже в начале XIV века.

Еще в романский период на юге Франции большие храмы строили преимущественно по модели простой однонефной церкви. А одним из величайших готических храмов такого типа стал собор в Альби (см. ил. на с. 163 справа). Контрфорсы, членящие внутреннее пространство этого здания, формируют ряд боковых «столбообразных» капелл, поднимающихся почти до самых сводов нефа. Венец капелл образует апсиду; высота этих капелл также почти достигает высоты сводов нефа, что придает хору особую красоту.

К сожалению, в конце XV века все эти «столбы света», окружающие единое внутреннее пространство здания, были разделены галереями, которые нанесли серьезный ущерб первоначальному эстетическому замыслу. Доминирующей чертой внешнего вида собора являются мощные цилиндрические выступы контрфорсов, благодаря которым здание напоминает крепость. По-видимому, столь грозный вид собора в Альби следует интерпретировать как символ могущества церкви, служивший для устрашения города, на протяжении многих лет остававшегося главным очагом альбигойской ереси. В одном акте помилования 1247 года отмечено, что предыдущее здание собора было разрушено «войнами и еретиками». Более того, энергичный Бернард де Кастане, инквизитор Лангедока и заместитель великого инквизитора Франции, перехватил инициативу строительства нового собора на следующий же день после вступления в должность епископа Альби в 1287 году. Хор был завершен приблизительно к 1330 году. В 1365 году уже строилась большая и довольно неуклюжая башня, похожая на донжон; таким образом, возведение нефа могло завершиться уже к концу XIV века.

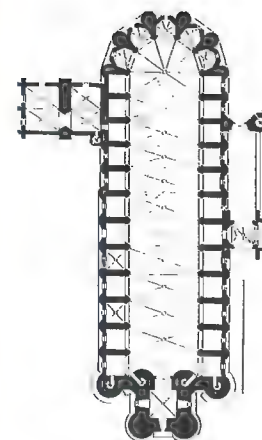
Как известно, одной из главных функций монахов-доминиканцев была борьба с ересями. Доминиканский орден был основан в 1215 году в Тулузе; там же ежегодно происходили собрания генерального капитула доминиканцев. В этом смысле «колыбелью» ордена можно назвать церковь монастыря яковинцев в Тулузе (см. ил. на с. 164–165). Французские доминиканцы стали называться яковинцами в честь места их первого собрания, состоявшегося в Париже близ церкви Святого Иакова. Поскольку на родине готики не сохранилось ни одного храма нищенствующих орденов, церковь монастыря яковинцев в Тулузе представляет особую ценность для историка искусства.

Родез, собор Нотр-Дам,
начало строительных работ – 1277 г.



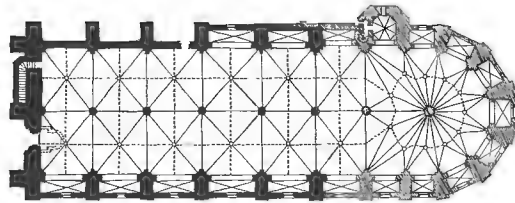
Альби, собор Сент-Сесиль,
1287 – ок. 1400 гг.

Слева: Внешний вид
Справа: План
Внизу: Интерьер



Создавалась эта церковь в несколько этапов. К первому зданию с двойным нефом, строительство которого началось в 1230 году, между 1244 и 1263 годами были добавлены два пролета и многоугольная апсида. С конца XIII века это здание начали реконструировать, и результат этой реконструкции, завершившейся до освящения в 1385 году, мы можем наблюдать и по сей день. Ряд необычно толстых колонн, тянущийся вдоль центральной оси просторного, высокого нефа; великолепно оформленные окна, расположившиеся над низкими боковыми капеллами по всему периметру здания; центрированный свод апсиды, нервюры которого звездой расходятся от крайнего восточного столба (обычно именуемого «пальмой»), – все это производит чрезвычайно сильное впечатление. Разработанная здесь новая архитектурная концепция опиралась как на формы «лучистого» стиля, так и на популярный у доминиканцев

Тулуза, церковь
доминиканцев,
конец XIII в. 1385 г.
Справа: План
Внизу: Интерьер



Ил. на с. 165: Тулуза, церковь
доминиканцев. «Пальма»
(деталь свода)







Северной Франции стиль двухнефного храма; именно благодаря ей впоследствии сформировался гармоничный и монументальный тип южнофранцузских храмовых интерьеров.

Дворцовая архитектура конца XIV и XV веков

Нам известны имена нескольких зодчих, которые с конца XIII века работали по заказам французского короля или членов королевского дома. Однако назвать их «придворными архитекторами» в полном смысле слова невозможно, так как они не получали от королевского двора заказов на создание уникальных и даже просто сколько-нибудь примечательных построек.

Однако при Карле VI Безумном (1380–1422) ситуация изменилась. Хотя культурное господство парижского двора во многом сошло на нет, но тесно связанные с ним дворы дядек короля, по существу правивших государством, отличались невиданной доселе страстью к роскоши. Каждый из этих дворов стремился во что бы то ни стало превзойти остальные. Так возникла особая форма меценатства, требовавшая от художника работы почти исключительно на двор своего покровителя и угождения его специфическим вкусам. Одним из дядек короля был герцог Жан Беррийский, с исключительной, поистине королевской роскошью украсивший свои резиденции в Бурже, Рьоме, Мёэн-сюр-Евре и Пуатье. Его придворным каменщиком был Ги де Даммартен, ученик парижского королевского архитектора Раймона дю Тампля, под началом которого он работал в

Лувре. На службу к герцогу Беррийскому Ги де Даммартен поступил незадолго до 1370 года. Известно, что в конце 80-х годов XIV века в Пуатье он работал над реставрацией раннеготического дворца, некогда принадлежавшего предкам герцога Беррийского — герцогам Аквитанским.

Венцом этой искусной работы стала знаменитая каминная стена — узкая южная стена большого зала (см. ил. на с. 167). Трехчастный камин, стоящий на небольшом возвышении из нескольких ступеней, напоминает театральный задник. Галерея над камином предназначалась для музыкантов. Верхнюю половину стены заполняет пятичастная композиция из ажурных окон с декоративными вимпергами. В целом каминная стена состоит из трех отделенных друг от друга слоев. К переднему слою относятся две винтовые лестницы, расположенные на фоне крайних окон. Три средних окна, разделенные высокими пинаклями, формируют второй слой. Наконец, самый глубокий слой стены составляют застекленные ланцетовидные окна, между которыми поднимаются дымоходы. Эти три дымохода затемняют центральные секции трех средних ажурных окон, образующих второй слой стены. Игра с членением стены на слои здесь чрезвычайно изобретательна. А о том, до какой степени тесно заказчик этих работ ассоциировался с монархической властью, свидетельствует пластический декор каминной стены: статуи Карла VI и его супруги Изабеллы, установленные на центральных пинаклях, обрамлены соответственно статуями заказчика и его

Ил. на с. 166. Ла-Ферте-Милон.
Замок, 1398–1407 гг.
Западная часть

Ги де Даммартен. Пуатье, герцогский
дворец.
Каминная стена в большом зале,
конец 80-х гг. XIV в.



супруги, Жанны Булонской, которые расположены на крайних пинаклях.

Самым активным меценатом того времени, не считая герцога Беррийского, был его племянник Людовик, герцог Орлеанский (ум. 1407). Из полудюжины замков, которые он обновил или возвел с 1392 по 1407 год, самым роскошным был Пьерфон, реконструированный Виолле-ле-Дюком в XIX веке. Цель Людовика заключалась в создании не столько обороноспособных крепостей, сколько комфортабельных и престижных резиденций, где он мог бы останавливаться, посещая свои многочисленные поместья. Людовик Орлеанский вслед за Жаном Беррийским способствовал превращению фортификационной архитектуры в дворцовую: на смену крепости пришел загородный дом. Этот переход особенно очевиден на примере замка в Ла-Ферте-Милоне (см. ил. на с. 166), строительство которого прекратилось в 1407 году, после смерти герцога. Между двумя полуцилиндрическими, миндалевидными в плане центральными башнями западной стены открывается гигантский проем ворот со стрельчатой аркой. Над ним в декоративном обрамлении помещен рельеф, изображающий модную на рубеже XIV–XV веков сцену Вознесения Богоматери. Использование религиозной иконографии в декоре ворот замка весьма необычно. Не исключено, что заказчик намеревался превратить этот замок в некий мирской образ Небесного Иерусалима.

В 1441 году Жак Кёр, казначей короля Карла VII (1422–1461), получил дворянский титул, после чего возвел в Бурже дворец,

превзошедший по своему великолепию все городские постройки позднего Средневековья (см. ил. на с. 168 слева). Западное крыло этого здания, имеющее в плане форму неправильного четырехугольника, оснащено замкообразной пристройкой, в которую включена часть галло-римской городской стены. Восточное крыло и его главный портал, с другой стороны, оформлены по типу дворца и поражают разнообразием архитектурных деталей. Роскошное окно на крыше, увенчанное королевскими инсигниями и обрамленное пинаклями, и ажурные окна верхнего этажа башни с винтовой лестницей словно бы заимствованы из репертуара форм храмовой архитектуры. Балдахин над огромной аркой портала первоначально был увенчан конной статуей Карла VII. Украсив свой дом королевскими знаками и скульптурным изображением монарха, этот буржуа, выбившийся в аристократы, одновременно демонстрировал преданность своему королю и откровенно помещал себя в один ряд с представителями высшей знати. Неудивительно, что из полуприкрытых декоративных окон, расположенных рядом с нишей, где находилась конная статуя, взирают на своего сюзерена запечатленные в камне новоиспеченный аристократ и его супруга.

Престиж, которым пользовалась парижская часовня Сент-Шапель, воздвигнутая при Людовике Святом, побудил некоторых аристократов заказывать строительство аналогичных часовен в своих замках и дворцах. Для возведения такой постройки необходимо было приобрести священную реликвию, связанную со Страстями Господними. Нередко парижская Сент-Шапель становилась не только духовным прототипом, но и архитектурной моделью для подобных сооружений, как это произошло в случае с часовней Сент-Шапель Венсенского замка (см. ил. на с. 168 справа и на с. 169). Строительство этой часовни король Карл V (1364–1380) начал в 1379 году – т. е. раньше, чем основал для нее семинарию. В 1422 году – в год смерти его преемника, Карла VI, – часовня была уже почти завершена, не считая крыши, контрфорсов и свода; эти элементы добавили между 1520 и 1550 годами. Декор многих окон венсенской Сент-Шапель, оформленных с 1380 по 1420 год, содержит в себе ранние формы стиля «пламенеющей» готики. Это название поздней французской готики связано с изощренными, «текучими» мотивами ажурного декора, напоминающими языки пламени. В Англии изысканный стиль такого типа появился еще в конце XIII столетия. Однако не следует считать, что расцвет «пламенеющей» готики во Франции связан с английской оккупацией французских земель в первой трети XV века. Как свидетельствуют венсенская часовня Сент-Шапель и каминная стена в Пуатье, «пламенеющий» стиль вошел в моду во Франции еще в 80-е годы XIV века.

Еще одна Сент-Шапель, восходящая к парижской модели, была возведена по заказу герцога Жана Беррийского в его овернской резиденции, в Рьоме (см. ил. на с. 170); строительные работы здесь начались в 1395 году. Как и ее венсенская «сестра», часовня в Рьоме состоит лишь из одного яруса, созданного по образцу верхней капеллы парижской Сент-Шапель; нижняя сводчатая капелла в обоих случаях отсутствует. Так как строительство в Рьоме началось несколько позже, чем в Венсене, то формы поздней готики здесь присутствуют в декоре всех окон. Рьомской часовней Жан Беррийский не воспользовался ни разу, хотя она была завершена до его смерти, т. е. ранее 1416 года. И лишь через полвека после начала строительных работ наследники Жана Беррийского вспомнили о том, что надо украсить эту часовню витражами.

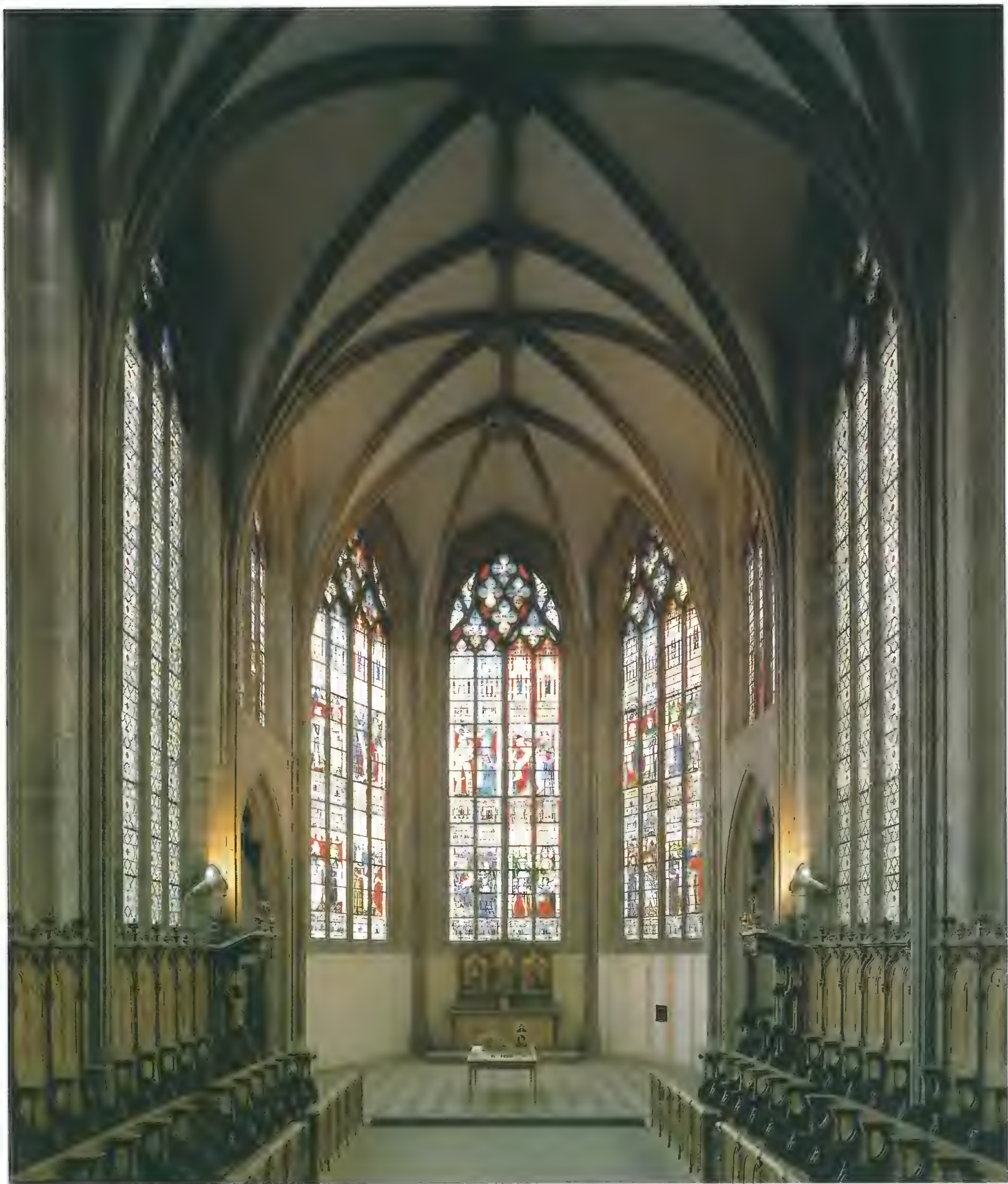


Бурж, дворец Жака Кёра, 1443–1453 гг.
Внутренний фасад



Венсен, часовня замка, ок. 1375–1550 гг.
Интерьер, вид в западном направлении
(галерея Филибера Делорма, 1550 г.)





Поздняя готика во Франции после Столетней войны

Едва ли стоит удивляться тому, что в первой трети XV века развитие французской архитектуры значительно затормозилось: ведь в этот период Столетняя война была в самом разгаре, и половина территории Франции оказалась в руках англичан. Воплощение крупных строительных проектов началось лишь в 30-е годы – после того, как военная удача наконец отвернулась от Англии. По мере оживления экономики и восстановления политических структур, приблизительно с 1450 года, в некоторых регионах Франции архитектура снова обрела былую славу. Этот расцвет поздней готики продолжался даже после того, как в первой трети XVI века многие заказчики и архитекторы начали заимствовать формы итальянского Возрождения.

Развитие французской поздней готики во многом определялось строительством больших городских церквей, необходимость в которых возникала по причине стабильного прироста населения. Однако время великих соборов и аббатств еще не миновало. Строительные работы продолжались, в частности, в Труа, Шалоне, Осере, Мо, Туле, Туре, Орлеане, Родезе и Меце. Соборы в Амьене, Санлисе, Сансе, Эврё и Руане перестраивались, расширялись и приобретали более современные формы.

Гигантский собор в Нанте тоже был полностью перепланирован в эпоху поздней готики, однако реконструировать его в этот период удалось лишь наполовину. В XV веке Нант все отчетливее принимал на себя функции столицы Бретани, и возникла необходимость воздвигнуть здесь большой храм, который соответствовал бы статусу этого города. В 1434 году герцог и епископ вместе заложили первый камень в основание нового собора. Строительные работы начались с двухбашенного западного фасада, который, как и центральный неф (за исключением сводов), был завершен в 1498 году. Однако затем работы надолго приостановились. Только в XVII столетии центральный неф был перекрыт готическими сводами; тогда же возвели южный рукав трансепта. И лишь в период с 1835 по 1891 год, в эпоху расцвета неоготики, здесь наконец возвели хор с деамбулаторием и венцом из пяти капелл, созданным по новому проекту. Тот факт, что эти части здания выдержаны в позднеготическом стиле, нельзя считать само собой разумеющимся: напротив, теоретики неоготического направления признавали только формы начала XIII века. Поэтому нам просто повезло, что в нантском хоре использован тот же репертуар форм, что и в центральном нефе, – репертуар, который сторонники неоготики считали «упадническим». Благодаря этому счастливому стечению обстоятельств во Франции сохранилась хотя бы одна позднеготическая епископская церковь, по своим монументальным пропорциям сопоставимая с соборами XIII столетия.

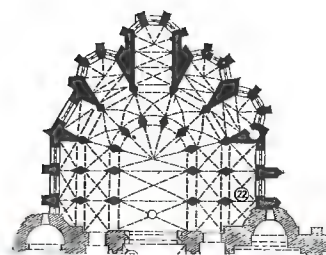
В стилистическом отношении это здание можно считать типичным образцом поздней готики. Поверхность несущих конструкций расчленена по вертикали бесчисленными нитевидными торусами и выступами, которые, чередуясь с узкими каветто, смело устремляются ввысь, к крыльям арок и сводам, не прерываясь горизонтальными линиями. В соответствии с композиционными принципами поздней готики опорные столбы, софиты аркадных арок и опоры сводов сливаются в сплошные единообразные массы. Тем не менее архитектор мастерски отделил друг от друга пролеты, в духе готики XIII века превратив своды и опорные столбы в каркасную структуру, которая благодаря своей отчетливой и согласованной трехмерности кажется практически независимой от стен.



Схеме собора следовали даже создатели хора в церкви аббатства Мон-Сен-Мишель (см. ил. на с. 172 слева), где строительные работы начались в 1446 году, но окончились лишь между 1500 и 1521 годами. Благодаря венцу глубоких капелл, высокому, хорошо освещенному трифорию, тонким опорам свода и многочисленным контрфорсам, образующим настоящий «лес колонн», это здание воспринимается как своеобразная реплика эврёского хора в формах поздней готики.

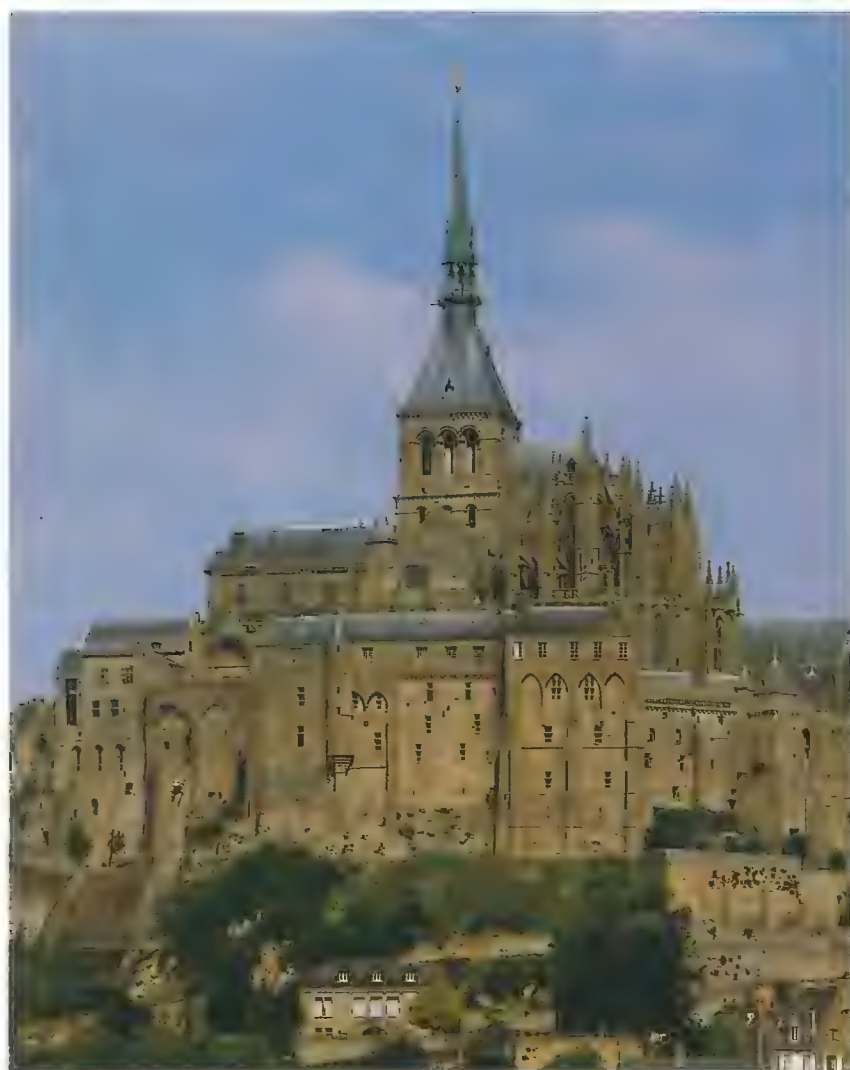
Нотр-Дам в Клеры (см. ил. на с. 172 справа) начали строить во второй половине XV века, а завершили вскоре после смерти короля Людовика XI (ум. 1483). Людовик оказал строителям этого здания значительную финансовую поддержку, придал ему статус королевской часовни, а в 1473 году выкупил его и избрал в качестве своей усыпальницы. План этой часовни – с деамбулаторием, но без венца капелл и треугольных секций свода – создавался под заметным влиянием плана Нотр-Дам-де-Пари. Профиль центрального нефа с обширными гладкими поверхностями стен между низкой аркадой и высоко поднятым верхним рядом окон разработан по образцу типичного профиля монументальной приходской церкви.

Мон-Сен-Мишель, церковь аббатства,
1446–1500/1521 гг. Вид с юга
Справа: План хора



Клери, Нотр-Дам. Вторая четверть
XV в. – вскоре после 1483 г.

Ил. на с. 173: Париж, приходская
церковь Сент-Этьен-дю-Мон,
1492–1626 гг.
Хор



Одно из самых значительных произведений архитектуры, созданных в переходный период от поздней готики (долго сохранявшей популярность во Франции) к Ренессансу, – это центральный неф парижской приходской церкви Сент-Этьен-дю-Мон, построенный в 1580–1626 годах. В его огромных аркадах и низко расположенном верхнем ряде окон воспроизведен в ренессансных формах профиль хора, построенного между 1492 и 1540 годами (см. ил. на с. 173). Стрельчатые аркадные арки, софиты которых «сплавлены» с опорными столбами, и «пламенеющий» ажурный декор окон свидетельствуют о полной зависимости этого нефа от принципов поздней готики. Исключительная высота арочных проемов напоминает о соборе в Бурже, а высокая галерея в боковых нефах, опоясывающая гладкие колонны, могла появиться здесь под влиянием архитектуры собора в Руане. Уникальная по своей конструкции алтарная преграда рассекает центральный неф широкой ажурной аркой – в полном согласии с духом реформы католической литургии, предпринятой Тридентским Собором: прихожане во время мессы получали возможность видеть, что происходит в хоре. Поистине гениальная идея побудила зодчего оснастить эту алтарную преграду двумя винтовыми лестницами. Несколько раз

обвиваясь вокруг восточных опор средокрестия, они ведут на галерею, окружающую внутреннюю часть хора.

Современники эпохи поздней готики смогли увидеть в завершенном виде многие храмы, строительство которых когда-то надолго прервалось. Поскольку такую роскошь, как большой главный фасад, заказчики обычно могли позволить себе лишь в последнюю очередь, то в XV–XVI веках возрос спрос именно на услуги проектировщиков и строителей фасадов. И многие из них блестяще справлялись со своей работой. Один из первых французских позднеготических фасадов – фасад собора в Туре, возводившийся приблизительно с 1440 по 1537 год (см. ил. на с. 174). По сути, задача зодчего свелась лишь к новой отделке старого романского двухбашенного фасада. Принципы этой отделки были заимствованы из декора фасадов соборов Амьена и Руана, выполненных в стиле классической готики. Как и там, ряды высоких статуй в нише портала, опоясывающие выступы контрфорсов, производят особое впечатление благодаря акцентированным вертикальным осям. Ажурные щипцы, окно-роза и ниши со статуями на контрфорсах также позволяют утверждать, что в Туре модели классической готики были переосмыслены в духе «пламенеющего» стиля. Однако башни



Тур, собор Сен-Гатъен.
Западный фасад, ок. 1440–1537 гг.



С. 175:
Слева вверху: Эврё, собор Нотр-Дам.
Северный фасад, ок. 1500 г.

Справа: Жан Лемуан. Алансон,
Нотр-Дам.
Западный фасад, 1506–1516 гг.

Слева внизу: Туль, собор Сент-Этьен.
Западный фасад, 1460 – ок. 1500 гг.

производят совершенно противоположное впечатление. Будучи центром области, очень рано испытавшей влияние ренессансных форм, и, более того, области, изобилующей замками, Тур воплотил эти особенности в декоре своего главного храма: видные издалика башни с открытыми ярусами и маленькими куполами, венчающие фасад собора, разносят по всем окрестностям гордую весть о победе нового стиля.

Собор в Туле, в Лотарингии, входившей в состав Священной Римской империи, тем не менее еще с первых десятилетий XIII века, когда началось его строительство, был тесно связан с готическим стилем Реймса. Западный фасад, заверченный в конце XV века, стал одним из крупнейших достижений поздней готики (см. ил. на с. 175 слева внизу). Его начали возводить около 1460 года, строили по единому плану и завершили незадолго до 1500 года. Он представляет собой вариацию типичных моделей классической готики. Но в отличие от этих образцов в Туле впечатление массивности внешних опор более приглушено за счет постановки боковых контрфорсов под углом к плоскости стены и постепенного их сужения по мере подъема. В результате образовалась цельная, ритмичная и «текучая» конструкция. Каждый ярус восьмигранных башен снизу доверху опоясан нишами, ажурный декор которых по утонченности не уступит работе ювелира. Огромные щипцы, «взламывающие» разделительные пояски между ярусами, и в особенности большой вимперг над окном-розой еще больше усиливают весьма характерное для этого фасада впечатление гармоничного единства.

Нормандия всегда славилась своими башнями, и вполне естественно, что среди этих башен до сих пор сохранились образцы позднеготического стиля. В эпоху поздней готики достроили множество башен, фундаменты которых были заложены еще в давние времена. Это относится, например, к башне над средокрестием церкви Сен-Кен в Руане (см. ил. на с. 177 слева). Над ее квадратным вторым ярусом, принадлежащим к раннему «пламенеющему» стилю 40-х годов XV века, высится гигантская восьмигранная башня, построенная при аббате Бойе (который занимал эту должность в 1492–1515 годах). Ее окружают четыре угловые башенки, соединенные с ней грациозно изогнутыми аркбутанами. Высокий восьмигранник, венчающий башню церкви Нотр-Дам в Кодебек-ан-Ко (строительство здания началось в 1382 году), сконструирован по аналогичному принципу (см. ил. на с. 177 справа). Однако здесь число декоративных башенок удвоилось, так что от каждой стороны восьмиугольника отходят два раздвоенных аркбутана. Строительство этого восьмигранника началось в 1491 году, а завершилось с возведением шпиля около 1520 года. Окруженный двумя венцами и в ходе последующей реконструкции приобретший шестнадцатигранную форму, этот шпиль покрыт тонким ажурным кружевом. Благодаря таким произведениям монументальная архитектура все теснее сближалась с «миниатюрной архитектурой» ювелирного ремесла.

Несмотря на изобилие вариаций фасада в эпоху поздней готики, почти все фасады этого периода оказываются новыми интерпретациями старых моделей. Северный фасад трансепта собора Эврё (см. ил. на с. 175 слева вверху), строительство которого началось около 1500 года, со всем своим блистательным разнообразием «текучих» форм ажурного декора едва ли появился бы на свет без возведенного на 180 лет ранее южного фасада собора Нотр-Дам в Руане. Автор фасадов трансепта собора в Сансе (см. ил. на с. 176), сооруженных с 1490 по 1517 год, вернул центральной розе, хотя и включенной в общий гигантский ажурный декор окна, то господствующее положение,



которого она лишилась в конце XIII века. В западном фасаде Нотр-Дам в Алансоне особое место занял портик: эта деталь, с XII века иногда включавшаяся в конструкцию готических фасадов, сравнялась здесь по ширине со всей западной стеной. Перекрытая сводом передняя секция портика увенчана филигранным ажурным узором и напоминает гигантскую алтарную преграду. Это отличный пример того, к каким результатам приводила концепция свободного выбора из самых многочисленных и разнообразных возможностей, — концепция, чрезвычайно важная для поздней готики. По мере того как мотивы становились взаимозаменяемыми, все меньше и меньше внимания обращали на их смысл. То, что обычно являлось частью «внутреннего декора», в Алансоне превратилось в главный элемент декора внешнего.



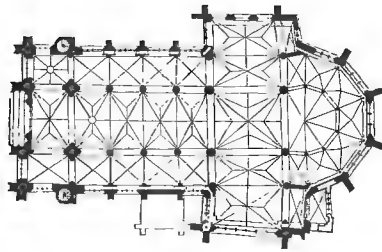
Слева: Санс, собор Сент-Этьен.
Южный фасад трансепта, 1490–1512 гг.



Руан, Сен-Кен.
Башня над средокрестием,
ок. 1440–1515 гг.

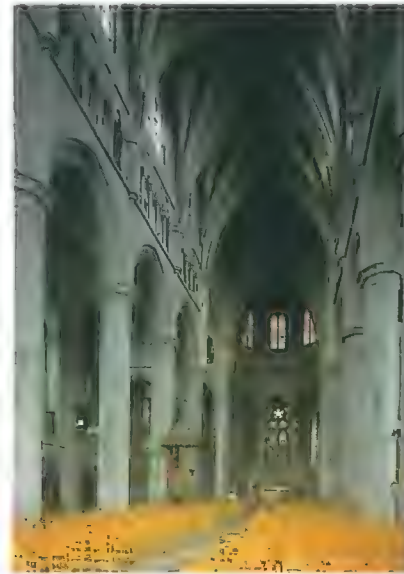


Кодебек-ан-Ко, церковь Нотр-Дам.
Фасад с башней,
1382 г. – конец XVI в.



Динан, коллегиальная церковь
Нотр-Дам, 1227–1247 гг.
Слева: План

Юи, Нотр-Дам, 1311–1377 гг.
Хор



Позднегоготическая архитектура в Нидерландах: архитектура как средство выражения гражданского самосознания

В Средние века Нидерланды занимали территории современных Нидерландов и Бельгии, а также северную оконечность современной Франции. Они представляли собой четко выраженное культурное целое, несмотря на внутренние языковые и политические барьеры. Голландскоязычной Фландрией правил король Франции, а франкоязычные Геннегау (Эно), Брабант, а также Голландия входили в состав Священной Римской империи.

Определяющим фактором развития изобразительного искусства и архитектуры Нидерландов являлся беспрецедентный экономический подъем этой области в эпоху позднего Средневековья: ранние формы индустриализации и капитализма стали возникать здесь уже в конце XIII века, прежде всего в производстве сукна и шерсти. Благодаря развитию сферы денежного хозяйства правящие группировки в городах набирали финансовую и политическую силу; скопив неимоверные богатства, они желали увековечить память о своем процветании. Нередко памятниками этого процветания становились произведения архитектуры – как светской, так и церковной. Так, в областях, где камень был доступным материалом, начиная с XIV века стали возводить постройки с богатым архитектурным декором. А в прибрежных районах Фландрии и Голландии, где каменоломен не было, сооружали кирпичные постройки, повторявшие в своей монументальной аскетичности своеобразную эстетику утлого, однообразного, равнинного ландшафта этих областей.

Храмовая готическая архитектура Нидерландов с самого начала ориентировалась на образцы больших соборов, возведенных в соседних областях Франции, – Артуа, Пикардии и Шампани. Так, уже в начале XIII века крупные церковные здания по берегам Шельды и Мааса строились на основе типичного французского проекта: большой трехнефный храм с трансептом, хором и деамбулаторием, с трехъярусным профилем центрального нефа (аркада, трифорий и верхний ряд окон). Но в одном существенном аспекте эта модель была упрощена: опорами аркадных арок служили не *piliers cantonnés*, а простые, круглые в плане колонны. Образцом здесь послужила, очевидно, не столько мощная круглая колонна, характерная для множества более ранних, относящихся к XII веку французских построек, сколько изящная стержневидная опора, использованная в период перехода от ранней к классической готике в соборе Суасона, а также в некоторых цистерцианских церквях (например, в Лонгпоне и Виллер-ла-Виле).

Один из красивейших образцов раннегоготической архитектуры в Нидерландах – коллегиальная церковь Нотр-Дам в Динане на реке Маас (ныне Бельгия). В хоре этой церкви, возведенном между 1227 и 1247 годами, при сравнении с постройками, созданными в тот же период на родине французской готики, обнаруживаются некоторые старомодные черты: например, группы окон вместо ажурного окна или ребра сводов, опирающиеся на консоли. Однако трифорий с изящной аркадой напоминает трифории соборов в Суасоне, Шартре и Реймсе. Особенно грациозны тонкие колонны аркад в апсиде, за которыми отлично видны большие окна деамбулатория (не оснащенного капеллами). Область за аркадами хора преобразована в элегантную, пронизанную светом сферу, что являлось характерной чертой французской архитектуры еще со времен реконструкции церкви в Сен-Дени при аббате Сугерии.

Коллегиальная церковь Нотр-Дам в Юи, построенная в 1311–1377 годах, также следует суасонской модели конца XII века,

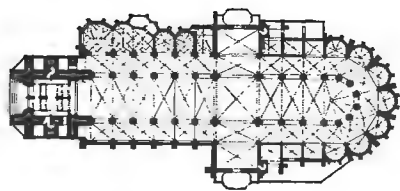
особенно в конструкции колонн. Но тонкие, решетчатые аркады трифория, а также галерея, проходящая перед окнами верхнего яруса, по-видимому, восходят к готической архитектуре Бургундии. Хор в форме апсиды без деамбулатория и две обрамляющие его могучие башни вызывают ассоциации с лотарингскими храмами XIII века (например, с собором в Туле или с церковью аббатства Сен-Венсен в Меце). При взгляде снаружи большое впечатление производит восточная оконечность здания, где изящные, устремленные ввысь окна полностью застекленного хора резко контрастируют с квадратными башнями, гладкая поверхность которых практически лишена украшений, невысокие ярусы тяжело громоздятся друг на друга, а почти все окна наглухо заложены камнем.

Возведение бывшей коллегиальной церкви в Мехелене (ныне собор) началось в 1342 году с хора (см. ил. на с. 179 слева). Зародившийся здесь тип церкви в дальнейшем неоднократно воспроизводили. Этот тип характеризовался, с одной стороны, заимствованием стиля французских соборов XIII века (за исключением двух башен на западном фасаде), а с другой – использованием (особенно в интерьере) чрезвычайно пышного декора, состоящего по большей части из утонченных элементов ажурной каменной работы. План деамбулатория с венцом из семи капелл и трехъярусный профиль центрального нефа свидетельствуют об ориентации на классические французские модели.

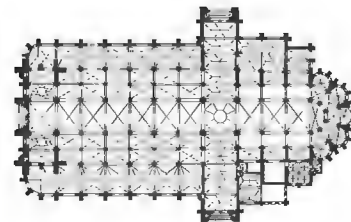
Мощные круглые колонны – единственный элемент местных традиций в данной церкви – создают надежную опору для грациозных, филигранных архитектурных форм. Внутренняя поверхность стен покрыта цельным и единообразным слоем изысканных, тонких, тесно переплетенных между собой ажурных орнаментов. Этот ажурный декор присутствует не только на обычных для такого украшения элементах профиля, но и на поверхности пазух аркадных арок; он окутывает весь трифорий и затягивает элегантно кружевом окна верхнего яруса и разделяющие их секции стены.

Здесь перед нами – первый в континентальной Европе случай использования подобного тонкого решетчатого орнамента, включающего арочные и листовидные формы французского «лучистого» стиля. В Англии этот декоративный принцип был впервые использован

Мехелен, церковь Сен-Ромбо, начало строительных работ – 1342 г.
Справа: План



Антверпен, Либфрауэнкирхе, начало строительных работ – 1352 г.
Справа: План



несколько раньше – и столь же последовательно – при реконструкции романского хора собора Глостера (см. ил. на с. 146), работа над которым началась в 30-е годы XIV века. В Мехелене, как и в Глостере, романское строение было покрыто готической филигранной сеткой, состоящей из мелких ячеек ажурной работы и охватившей все три яруса здания. Не исключено, что это произошло под непосредственным влиянием английской архитектуры. Ведь орнаменты, украсившие пазухи аркадных арок и участки стены над ними, очень похожи на увеличенный в масштабе «вафельный» мотив, применявшийся в английском храмовом зодчестве начиная с XIII века. Так английская роскошь декора и французский тип плана здания создали в Мехелене принципиально новое гармоничное единство. Результатом этого сочетания стала так называемая «брабантская готика» – стиль, который, несмотря на свое название, использовался не только в Брабанте.

Вторым крупным образцом храмовой архитектуры в «брабантском» стиле стала Либфрауэнкирхе в Антверпене. Строительство ее началось в 1352 году, а архитектурный замысел представлял собой своеобразную реакцию на проект церкви в Мехелене. Здесь в основу плана легли «вытянутые пролеты». Иными словами, вместо

обычных прямоугольных пролетов, ширина которых превышает длину, как в Мехелене, антверпенский архитектор предпочел вытянуть пролеты в длину. Базилика такой конструкции остается единственной в своем роде, если не считать образцов средиземноморской готики в Италии и Каталонии. В результате образовалось обширное пространство зального типа, резко контрастирующее с пространством типичного готического собора. План апсиды с деамбулаторием и венцом из пяти капелл, напротив, явно следует модели собора в Реймсе. На наружных стенах капелл хора между аркбутанами расположились высокие пролеты аркад, что также напоминает о Реймсе.

Однако профиль интерьера Либфрауэнкирхе состоит лишь из двух ярусов. Аркадные арки опираются не на круглые колонны, как в Мехелене, а на пучки колонн, и значительная общая высота центрального нефа подчеркнута горизонтальной ажурной лентой, проходящей посередине стены, над аркадой. Окна помещены в глубокие ниши, нижние секции которых связаны пробитым в толще стены тоннелеобразным коридором. Этот тип двухслойной стены в верхнем ярусе центрального нефа являлся стандартом для англо-нормандской романской архитектуры XI и XII веков, а позднее стал

Виллем ван Кессел.
Хертогенбос, церковь Святого Иоанна,
начало строительных работ – 70-е гг.
XIV в.
Хор



одной из характерных черт английской готики. Верхний ярус центрального нефа в Антверпене напоминает соответствующую область западной оконечности собора в Уэлсе (строительство которого началось в 80-е годы XII века); аналогичная модель была использована также в трансептах собора в Честере в 40-е годы XIV века. При такой форме верхнего яруса пространство пролета не оказывается полностью разомкнутым: сохраняются достаточно мощные участки стены.

Как уже отмечалось, в Мехелене области стены над арками покрыты ажурным орнаментом. Но создатели антверпенской Либфрауэнкирхе в противовес несколько более старомодному мехеленскому образцу используют не просто плотную вязь ажурного кружева, а ряды идентичных глухих ланцетных арок, опирающихся на арки аркады; их вершины и розетки в сочетании с четырехлистниками балюстрады образуют четкий горизонтальный пояс, рассекающий профиль центрального нефа на две равные по высоте области. В конечном счете эта структура декора также восходит к английской архитектуре. Если бы стены трансепта в Честере украсили мелкими декоративными элементами и лиственными орнаментами образца 1290–1330 годов (как это было сделано, например, в пазухах окон часовни Сент-Стефан в Вестминстерском дворце), то получился бы точь-в-точь антверпенский профиль.

И все же собор Антверпена ни в коем случае не следует считать лишь слепым подражанием английским моделям. Его апсида, система контрфорсов и двухбашенный фасад свидетельствуют о глубочайших связях с французской готикой. Более того, даже заимствованные из английской архитектуры формы получили здесь оригинальную интерпретацию. Декоративная решетка на стенах, например, не превращается в независимую поверхность, маскирующую конструктивные элементы здания. Напротив, все декоративные элементы подчинены конструктивным. Такой акцент на структурном начале в сочетании с зальным пространством, которое обеспечивается вытянутыми в длину пролетами, создают весьма внушительный эффект. Не случайна также монотонность форм: она свидетельствует о фундаментальном подходе, конечной целью которого является ошеломляющая монументальность (характерная, между прочим, для французской архитектуры периода классической готики).

«Брабантская готика» была единственной формой европейской архитектуры XIV и XV веков, которой удалось успешно и целенаправленно объединить элементы английской и французской архитектуры. В частности, это позволило превратить собор Антверпена в высочайший образец гармонии и уравновешенности. Однако почти все созданные позднее крупные произведения «брабантской готики» использовали классический трехъярусный профиль, как в Мехелене, и не заимствовали тип двухслойной стены верхнего яруса, пронизанной коридором. Но по меньшей мере в одном отношении создатели самых пышных и грандиозных построек все же ориентировались на антверпенскую модель: пучки колонн они предпочитали круглым колоннам. По замыслу церковь Святого Иоанна в Хертогенбосе, строительство которой началось в 70-е годы XIV века, должна была стать достойной соперницей таких образцовых храмов XIII века, как соборы в Амьене или Кельне, – особенно в том, что касалось богатства наружного декора. Пластический декор контрфорсов и вимпергов над окнами (ныне полностью обновленный, но не претерпевший изменений по сравнению с первоначальным образцом) поистине уникален.

Лувен, церковь Святого Петра, начало строительных работ – ок. 1400 г.

Халле, Либфрауэнкирхе, 1389–1409 гг.
Вид с юго-востока

Делфт, Ньив-Керк, 1453–1476 гг.



Церковь Святого Иоанна, занимающая в списке шедевров «брабантской» готической архитектуры третье место после мехеленской церкви и собора в Антверпене, оказала определяющее влияние на несколько позднейших зданий. Прежде всего, это две коллегиальные церкви: церковь Святого Петра в Лувене, строительство которой началось около 1400 года, а хор был завершён не позднее 1448 года, и церковь Святой Водрю в Монсе, которую начали строить в 1450 году и которая, по сути, представляет собой копию церкви Святого Петра, созданную на полстолетия ранее.

Однако не все богато украшенные позднеготические здания Северных Нидерландов основывались на модели собора. Хор паломнической церкви в Халле, воздвигнутой в 1389–1409 годах, представляет собой однонефное здание (по типу зального храма), капеллы которого размещены между контрфорсами. То, что снаружи кажется деамбулаторием, на самом деле представляет собой всего лишь ряд капелл. Однако стенные ниши в верхнем ярусе нефа, частично покрытые отделенной от стены ажурной решеткой, явственно свидетельствуют об очередном обращении к английским моделям (схожая церковь была построена в последней четверти XIII века в Бридлингтоне, на северо-востоке Англии).

В хоре Ньив-Керк в Делфте, возведенном между 1453 и 1476 годами, также систематически использованы ниши в стене верхнего яруса. Окна занимают лишь верхнюю половину этого яруса. Первоначально глухие части ниш были украшены ажурными занавесями, о чем свидетельствуют следы креплений на профилях софитов. Интерьер хора Ньив-Керк с его мощными и короткими круглыми колоннами, деамбулаторием и аркадой трифория, размещенной под окнами центрального нефа, в то время, вероятно, больше походил на коллегиальную церковь в Мехелене, чем сейчас. Западная часть Нотр-Дам-дю-Саблон в Брюсселе, строительство которой началось во второй половине XV века, также воспроизводит мехеленский образец, тогда как хор этого храма, где строительные работы начались в 1400 году, все еще продолжает

традицию «стеклянной клетки», характерную для французской готики XIII века.

Как свидетельствуют этот и многие другие примеры, развитие готики в Нидерландах, по существу, завершилось около 1350 года. Осознанные консервативные аллюзии такого рода на классический собор эпохи классической готики проявлялись вплоть до конца XV века, главным образом в обращении к французскому «лучистому» стилю. Даже монастырскую церковь в Бре близ Бурк-ан-Бресса (см. ил. на с. 182 слева), построенную с 1513 по 1532 год, следует причислить к категории консервативных с архитектурной точки зрения построек, несмотря на использованный здесь звездчатый свод. Проект этой церкви разработал брюссельский архитектор Луас ван Богем по заказу Маргариты Австрийской, наместницы Габсбургов в Нидерландах. Здесь принципы современной позднеготической архитектуры выразились главным образом только в пышности декора (алтарная преграда, сиденья в хоре и знаменитые гробницы поражают буйным изобилием декоративных форм). До сих пор почти никто не пытался объяснить причин подобной отсталости в нидерландской архитектуре середины XIV – конца XV веков. Но вполне понятно, что богатые заказчики предпочитали старые проверенные модели и не были склонны экспериментировать с модными нововведениями.

Неудивительно и то, что готическая архитектура Брабанта, как правило, отвергала сложные звездчатые и сетчатые своды, которые в XV веке строились уже повсеместно. В этом отношении группировкам солидных представителей среднего класса, правившим богатыми городами, удавалось оказывать влияние не только на приходские, но и на городские коллегиальные церкви. В Антверпене и Брюсселе одни и те же имена то и дело встречаются как в списках коллегиальных капитулов, так и в реестрах городских магистратур. А в Мехелене и Лувене башня коллегиальной церкви являлась по совместительству также *stadstoren*, или *beffroi municipal* («муниципальной башней»), – местом, где хранились все важные муници-

Луас ван Богем.
Бре, монастырская церковь,
1513–1532 гг. Алтарная преграда



Антверпен, Либфрауэнкирхе,
начало строительных работ – 1352 г.



пальные документы. Эта же башня служила архитектурным символом всего города и его жителей, и этот факт помогает понять, почему позднесредневековые церковные башни в Нидерландах оказывались настоящими небоскребами. И поскольку городские власти отдавали предпочтение как можно более высоким церковным башням, то двухбашенные фасады в готической архитектуре Нидерландов встречаются крайне редко.

Даже в Антверпене, где большую коллегиальную церковь Либфрауэнкирхе все-таки снабдили огромным пятиосным западным фасадом с двумя башнями и тем самым приблизили к типу «идеального собора», в первой четверти XVI века полностью достроена была только северная башня. Башня эта исключительно красива: своей утонченной хрупкостью она напоминает многократно увеличенное ювелирное изделие. Два ее верхних яруса окружены тонкими пилястрами (наподобие тех, которыми украшали готические дароносицы); с восьмигранным основанием башни и ее ажурным навершием эти ярусы связаны изящными ажурными мостами.

Антверпенская восьмигранная башня, как и многие другие нидерландские башни, была создана по образцу, установленному в соборе Святого Мартина в Утрехте (см. ил. на с. 183 внизу слева). Это здание начали строить в 1254 году по модели классического собора классической готики (в данном случае ориентировались на соборы в Турне и Кельне). В XIV веке перед западной стеной собора Утрехта воздвигли гигантскую башню. В 1674 году она обрушилась. Как отдельно стоящая башня высотой 112 м она не вписывалась в стандартную концепцию готического собора, но тем не менее должна была производить на зрителя огромное впечатление. Не случайно же братья ван Эйк включили ее изображение в райский пейзаж на *«Гентском алтаре»* в сцене поклонения мистическому Агнцу Божиему! (См. ил. на с. 408–409.)

Башня церкви Либфрауэнкирхе в Бреде (см. ил. на с. 183 сверху), построенная в 1468–1509 годах, также восходит к утрехтской

модели. Как и утрехтская, и почти все прочие нидерландские башни, она не оснащена островерхим пирамидальным шпилем наподобие тех, что венчают знаменитые башни немецких готических храмов. Так как нидерландские башни включали в себя несколько квадратных в плане этажей, а следовательно, оказывались значительно выше немецких (ср. собор во Фрайбурге, ил. на с. 200), то венчал их, по сути, именно восьмигранник, несмотря на то что и в бредской, и в других башнях на вершине его находился луковичеобразный деревянный купол (в Бреде первый купол соорудили в 1509 году, но в 1702 году он сгорел и был восстановлен в измененном виде).

Многие высокие церковные башни в Нидерландах с самого начала проектировались как квадратные в плане монолиты. Так, башню коллегиальной церкви в Эр-сюр-ла-Ли (см. ил. на с. 183 внизу справа) не следует считать единственной в своем роде. Строившаяся с 1569 по 1634 год, она представляет собой подражание большим церковным башням соседнего города Сент-Омер, возведенным в XV веке: башне аббатской церкви Сен-Бертен, обрушившейся в 1947 году, и башне собора Нотр-Дам. Верхние секции башни в Эр-сюр-ла-Ли были разрушены во время войны, а в 1735–1750 годах восстановлены в эклектичном стиле, объединившем в себе готические и ренессансные формы, причем, по-видимому, такое сочетание характеризовало башню с самого начала. Тем не менее структура ее основана на принципах позднесредневековой архитектуры. Таким образом, перед нами – пример весьма удачной архитектурной реставрации эпохи Людовика XV (1715–1774).

Светская готическая архитектура приобрела в Нидерландах исключительно грандиозные формы, что неудивительно: группировки представителей среднего класса, правившие местными городами, были чрезвычайно богаты, обладали большим политическим весом и играли важную роль в общественной жизни. Здания больниц и других богоугодных заведений также нередко оказывались истинными шедеврами архитектуры.

Внизу слева: Утрехт, собор Святого Мартина, 1254–1517 гг. Башня

Бреда, Либфрауэнкирхе, 1468–1509 гг.

Внизу справа: Эр-сюр-ла-Ли. Церковь Святого Петра. Башня, 1569–1634, 1735–1750 гг.

Один из самых ранних памятников такого рода, дошедших до наших дней, – большой лазарет Ван де Бейлоке (франц. де ла Биллоке) при цистерцианском аббатстве в Генте, построенный в 1228–1229 годах (см. ил. на с. 184 слева). Площадь этого здания составляет 16 x 55 м, а деревянный свод поднят на высоту около 18 м. Это – пропорции крупной городской церкви. О традициях храмового зодчества напоминает и то, что продольные стены лазарета украшены окнами со сложным ажурным орнаментом, а глухая и узкая восточная стена покрыта монументальными фресками, созданными в середине XIV века, на которых изображены сцены Тайной Вечери и Коронавания Марии. Эти сюжеты должны были побуждать больных и старых причаститься святых даров, дабы, подобно Деве Марии, войти в Царствие Небесное.

Что касается крупных коммунальных строительных проектов, то, кроме городских стен, в нидерландских городах возводили залы гильдий (*hallen*) и ратуши. Залы гильдий служили одновременно и складскими помещениями, и зданиями для собраний членов гильдии. Кроме того, во многих городах они выполняли роль ратуши в современном понимании, т. е. являлись административными центрами. Гражданское самосознание жителей нидерландских городов нередко воплощалось в зримой форме горделивых *halletoren* – башен над залами гильдий, которые выполняли примерно те же функции, что и церковные башни, и со временем все теснее сближались с ними по форме.



Трудно обнаружить какие-либо фундаментальные различия между башнями соборов в Утрехте и Антверпене, с одной стороны, и башней зала гильдии суконщиков в Брюгге или ратушами в Брюсселе и Аррасе – с другой. Главная архитектурная проблема везде сводилась к поиску гармоничного равновесия между квадратным основанием башни и восьмигранной вершиной. Зал гильдии суконщиков в Брюгге и два квадратных в плане этажа колокольни были построены в последней трети XIII века (см. ил. на с. 185). К 1482–1486 годам восьмигранник успели возвести лишь на треть, но затем строительные работы довели до конца, и вплоть до 1741 года эту башню даже венчал шпиль.

Брюссельскую ратушу вместе с квадратным основанием башни начали строить в 1402 году (см. ил. на с. 186). Первый камень в основание восьмигранника заложил Карл Смелый в 1449 году, а уже к 1454 году строительные работы завершились. По своей элегантности это светское здание далеко превосходит современные ему образцы церковной архитектуры. Восьмигранник, расчлененный на три ажурных яруса, гордо взмывает ввысь между четырьмя отделенными от него мощными пинаклями, венчающими квадратное основание башни и резко выделяющими его углы. Эта башня необычна для Нидерландов в том отношении, что, подобно башням немецких соборов, она увенчана ажурным шпилем. Ряды статуй на фасаде, ажурные окна и прежде всего изысканная башня, проект которой, несомненно, создавался под влиянием образцов драгоценной храмовой утвари (в частности, башенок-реликвариев), – все это тесно сближает брюссельскую ратушу с произведениями сакрального зодчества.

То же самое можно сказать и о башне ратуши Арраса (см. ил. на с. 184 справа), строительство которой началось в 50-е годы XV века, а завершилось в конце XVI века. Восьмигранник здесь более компактный, чем в Брюсселе, однако в основе его лежит та же модель (о чем свидетельствует навершие в форме венца). Возведенная в

Гент, лазарет Ван де Бейлоке.
Цистерцианское аббатство, 1228–1229 гг.



Аrrас, ратуша, ок. 1450–1572 гг.



1448–1463 годах, лувенская ратуша (см. ил. на с. 187) была сугубо светским зданием, но своим видом тем не менее также обязана ориентации зодчего на структуру миниатюрного ювелирного изделия религиозного характера. Поскольку в данном случае ратуша не имеет башни (городские колокола размещаются в башне, расположенной поблизости коллегиальной церкви), то ей придали форму

раки. Благодаря исключительно пышному декору, многочисленным статуарным нишам, крыше с высоким гребнем и изящным пинаклям, венчающим углы здания, эта ратуша и в самом деле напоминает весьма популярные в эпоху классической и поздней готики реликварии в форме архитектурных сооружений.

Брюгге, зал гильдии суконщиков,
последняя треть XIII в. – 1486 г.





Брюссель, ратуша,
начало строительных работ – 1402 г.

Справа: Лувен, ратуша, 1448–1463 гг.



Кристиан Фрайганг
Папский дворец в Авиньоне

Папская резиденция в южнофранцузском городе Авиньон, выстроенная в XIV веке, была и остается одним из крупнейших укрепленных дворцовых комплексов в Европе. С переводом папского двора в Авиньон этот город неожиданно превратился в одну из важнейших европейских столиц наравне с Лондоном, Парижем, Барселоной, Неаполем или Прагой.

Многие прелаты и светские аристократы возвели здесь для себя роскошные резиденции. Один из немногих сохранившихся до наших дней образцов таких построек — главное здание Пти-Пале (Малого дворца), примыкающее к северной стороне большой площади перед Папским дворцом. Оно принадлежало кардиналу Арно де Виа, а после его смерти, с 1335 года, служило епископским дворцом. На месте старых городских церквей также воздвигли новые величественные храмы.

В быстро разраставшийся город, где в 1303 году папа Бонифаций VIII основал университет, со всей Европы стекались купцы, дипломаты, законники и, не в последнюю очередь, мастера искусств. Для защиты от мародерствующих *grandes compagnies* (отрядов бывших наемников — участников Столетней войны, 1337–1453) в середине XIV века были укреплены и значительно расширены городские стены; в то же время было разбито множество садов и парков, что являлось красноречивым свидетельством перехода к новой исторической эпохе.

Каковы же были первоначальные причины столь удивительного преобразования Авиньона? В 1274 году, по окончании альбигойского «крестового похода» (см. с. 116–117), под власть папы отошла прилегающая к этому городу область Венассен, которой прежде управляли графы Тулузские. В 1305 году, после ссоры с германским императором и в условиях роста политической напряженности в Риме, Климент V по совету французского короля переместил свою резиденцию в Авиньон; при этом он оказался также временным правителем соседнего Венассена. Преемник Климента, Иоанн XXII (1316–1334), епископ Авиньонский, утвердил папскую курию в Авиньоне в постоянном статусе. Его резиденцией стал старый епископский дворец, располагавшийся к югу от собора Нотр-Дам-де-Дом.

Строительство новой грандиозной папской крепости началось только при Бенедикте XII (1334–1342), который переместил свою резиденцию из епископского дворца к северу от собора, в Пале-Вьё (Старый дворец). Первоначально Пале-Вьё состоял из четырех длинных крыльев, окружавших внутренний двор. У юго-восточного угла этого здания построили отдельно стоящее пятое крыло, после чего ансамбль был дополнен так называемой башней Ангела. Климент VI (1342–1352) расширил этот дворцовый комплекс и придал

ему более правильную форму, пристроив к сооруженному при Бенедикте пятому крылу два блока, благодаря чему в южной части ансамбля образовался еще один двор — Гран-Кур. Из более поздних дополнений к Папскому дворцу заслуживают упоминания, прежде всего, разбитые при Урбане V (1362–1370) большие сады в восточной части комплекса.

После Великой Схизмы и возвращения папской курии в Рим в 1377 году авиньонским дворцом некоторое время продолжали пользоваться антипапы; а с XV века он стал резиденцией папских легатов. Во время Французской революции эта *bastille du Midi* («южная крепость») была разграблена и едва не погибла. Серьезный ущерб был нанесен папской крепости также в XIX веке, когда ее превратили в тюрьму и архив. Полномасштабные реставрационные работы начались здесь только в 1906 году.

Сохранилось множество документов, связанных с финансовой стороной жизни Папского дворца. В частности, в них нередко упоминаются ремесленники, участвовавшие в строительных работах. Главным мастером, например, был назначен Пьер Пуассон из Мирепуа, что близ Каркасона; а при Клименте VI на работу был нанят Жан де Лувр, прибывший предположительно с севера Франции. Однако все эти документы дают не так уж много оснований для выводов о точном предназначении и исторической роли Папского дворца в Авиньоне.

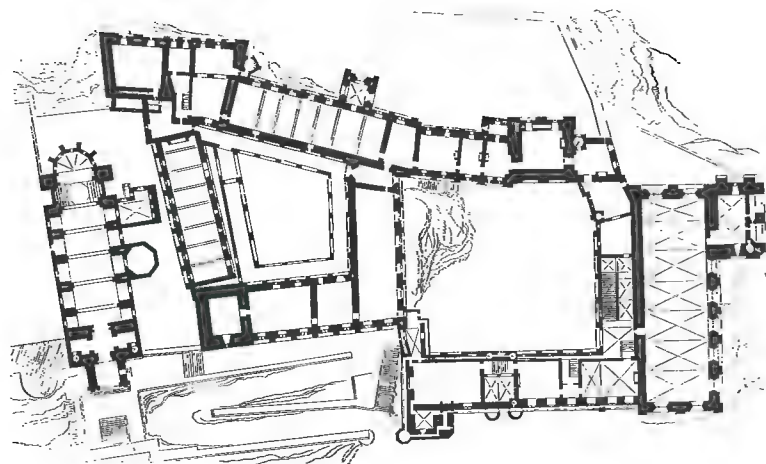
Можно предположить, что этот дворец с его могучими стенами и башнями являлся прежде всего грозным замком: занимая непрочное положение временного сеньора, папа, несомненно, нуждался в надежной защите. Однако обширные укрепления дворца служили еще и для демонстрации могущества церкви. В подтверждение того, насколько важна была эта функция, можно сослаться на ряд примеров — таких, как папская крепость в Вийяндро на юго-западе Франции, городской дворец

Иоанна XXII в Кагоре или епископский дворец в Нарбоне.

Как почти все подобные резиденции князей церкви, дворец Бенедикта XII не отличается четкостью планировки — в отличие от большинства замков, принадлежавших французскому королю (таких, как Лувр или замки в Венсене и Каркасоне). Эта особенность

надлежавших временным правителям и наместникам. Более того, именно при Клименте VI были предприняты меры по унификации дворцового комплекса: планировка ансамбля стала более правильной благодаря тому, что появились два больших внутренних двора.

В целом архитектуру Папского дворца следует определить как сдержанную;



Авиньон, Папский дворец и собор Нотр-Дам-де-Дом.
План

Папского дворца в Авиньоне проявляется особенно наглядно в частях ансамбля, возведенных при Клименте VI, в первую очередь — в фасаде большого западного квадрата, где глухие аркады нижнего яруса сочетаются с такими эффектными элементами, как обрамляющие главный вход бапни, укрепленные консолями на середине высоты и увенчанные остроконечными шпильми. Подобные башни по сторонам главных ворот можно встретить во многих французских замках той эпохи, при-

зысканный декор присутствует лишь в нескольких местах. Правда, гигантские залы дворца — такие, как достигающая 16 м в ширину Большая капелла Климента VI в южном крыле, — представляют собой подлинные шедевры в плане техники сооружения сводов; однако очертания отдельных структурных элементов и профили ажурного орнамента остаются по большей части довольно грубыми и состоят в основном из мощно скругленных линий. Это кажется удивительным — особенно в свете популярных на юге Франции в конце XIII века изящных опорных столбов и чрезвычайно многообразных орнаментов ажурного декора. Однако следует учесть, что Папский дворец являлся прежде всего

Авиньон, Папский дворец, северная ризница Большой капеллы, середина XIV в.

Авиньон, Папский дворец, папская спальня с фресками, ок. 1343 г.





образом сугубо функциональной архитектуры, ориентированной на нужды повседневной жизни и церемониал папского двора. В этом и состоит истинное новаторство архитектуры авиньонского дворца. Вернувшись в Италию в конце XIV века, папы воспользовались там архитектурными планами Авиньона при возведении новых резиденций, а впоследствии – даже при расширении Ватиканского дворца.

Важнейшие с точки зрения общественных функций элементы Пале-Вье Бенедикта XII были сосредоточены вокруг внутреннего двора, окруженного открытыми лоджиями: крыло конклава располагалось к югу от двора, жилые помещения для членов папской свиты – к западу, а папская капелла находилась в северном крыле. В самой возвышенной точке ландшафта поднималась башня Труайя, в которой размещались кладовые, угольные погреба и – самое главное – арсенал. Большая кухня находилась в восточном крыле, между главными дворцовыми залами, с одной стороны, и большой консисторией, над которой помещалась главная трапезная, – с другой. В консистории собиралась папская курия, а в трапезной проходили официальные приемы.

Но где же находились личные апартаменты папы? Оказывается, они размещались в обращенной к югу пристройке, соединенной с главной трапезной. Поначалу здесь было лишь два малых зала собраний, хранилище литургических облачений и малая трапезная. Но в конце концов к югу от этой пристройки, в так называемой башне Ангела, или Папской башне, появились личные покои папы: его спальня и *studium* – личный кабинет. Башня ангела представляла собой отдельное здание, ее этажи, где размещались сокровищница и библиотека, были связаны только по вертикали. Таким образом, покинув личные покои папы, разместившиеся на периферии главного дворцового здания, посетитель проходил через ряд все более и более роскошных помещений, оказываясь наконец в великолепном

большом трапезном зале. Такое расположение комнат было достаточно необычным для дворца и свидетельствовало о четко разработанном церемониале при папском дворе того времени. Не исключено, что проектировщик этого дворцового комплекса ориентировался на модель каталонских замков (главным образом на модель королевского дворца Альмудейна в городе Пальма на острове Майорка).

Упомянутый придворный церемониал обусловил также сооружение лоджии, выходящей во внутренний двор; для французской архитектуры это еще одно новшество, встречающееся здесь впервые. Из лоджии вела во двор широ-

кая лестница. Вообще новшества, связанные с требованиями церемониала, при Клименте VI вводились весьма обильно. В частности, были расширены личные апартаменты папы: к ним добавили огромный зал для аудиенций и новую папскую капеллу в южном крыле. Эти помещения были соединены новой комнатой, стены которой украсила великолепная роспись. Это – знаменитая Шамбр дю Серф («Оленья комната»). Из Большой капеллы на верхнем этаже папа мог выйти на лестничную площадку, где находилось самое большое и изысканное во всем дворце окно, – так называемое Окно Отпущения Грехов (ныне реставрировано). Нового папу



Авиньон, Папский дворец и собор Нотр-Дам-де-Дом.

короновали в зале перед Большой капеллой, после чего он выходил на так называемую Лоджию Благословения и раздавал индульгенции и благословения большой толпе, собравшейся внизу, во внутреннем дворе. Высокопоставленные гости могли приблизиться к папе, поднявшись по широкой церемониальной лестнице. Образцом для такого расположения внутреннего двора, лестницы, лоджии и дворцовой капеллы Клименту VI, несомненно, послужил церемониал, разработанный при дворе правителей Майорки.

Первоначально Папский дворец был богато украшен, хотя до наших дней этот декор почти не сохранился. Одной из важнейших его составляющих были фрески Маттео Джованетти, придворного живописца папы с 1336 по 1368 год. Судя по всему, Бенедикт XII пригласил его в Авиньон из Витербо. Тот факт, что для столь масштабных отделочных работ наняли итальянского художника, принадлежавшего, возможно, к сиенской школе, свидетельствует о том, что выдающиеся мастера искусств стали пользоваться уважением не только у себя на родине. В тот же период в Авиньоне работали английские скульпторы, в Барселоне – скульпторы из Пизы, в Праге – итальянские живописцы и мозаисты. Это новое явление – несомненный признак того, что достойные художники получали общеевропейскую известность. К сожалению, огромные фрески, которыми Маттео и его коллеги украсили консисторию и главный трапезный зал, погибли еще в Средние века.

Сохранились до наших дней только настенные росписи в примыкающих друг к другу капеллах Святого Иоанна и Святого Марциала, а также в личных покоях папы. Фреска в большом зале для аудиенций осталась незавершенной. Фрески в капеллах изображают сцены из Житий святых. Самые знаменитые из фресок Папского дворца находятся в «Оленьей комнате» и были созданы, по видимому, при участии французских живописцев. Здесь изображены развлечения придворных: соколиная охота, охота на оленя и рыбная ловля в пруду, где специально для этого разводили рыб. Действие всех сцен росписи происходит в пронизанном солнечным светом смеланном лесу. Фрески выполнены столь мастерски, что у зрителя создается ощущение личного участия в этих аристократических забавах.

Своеобразную иллюзию присутствия создают и настенные росписи в папской спальне (см. ил. на с. 188 внизу справа). Высокие стены над нижним пояском, покрытым росписью, кажутся огромными занавесями. Они сплошь заполнены живописным орнаментом из переплетенных стеблей и листьев, в гуще которых кое-где можно различить птиц. А в нишах окон изображены клетки для птиц; почти все они пусты, словно их обитатели вылетели порезвиться в дворцовом саду.

Авиньон, Папский дворец. «Рыбная ловля». Деталь фрески из Шамбр дю Серф, 1343 г.

Пабло де ла Рьестра

Готическая архитектура немецких земель

Сущность немецкой готики

Готическая архитектура Северной Франции привилась в Центральной Европе далеко не сразу. Однако стоило ей утвердиться там своей позиции, как она стала восприниматься почти как исконно местный стиль. Поэтому неудивительно, что родиной готической архитектуры долгое время считали Германию. В XIX веке история искусства развеяла это заблуждение, однако в самой Германии готику еще некоторое время продолжали считать естественным воплощением немецкого национального духа.

Немецкая готическая архитектура, которая по различным причинам часто становилась жертвой ошибочных интерпретаций, полна загадок и специфических тонкостей. Поэтому мы сразу рассмотрим некоторые типичные для нее проблемы, не вдаваясь, впрочем, в особо тонкие нюансы. Заслуга готической архитектуры вообще состоит не столько в создании нового типа собора, сколько в разработке нового репертуара форм, стимулировавшего развитие изобразительного искусства в целом, обогатившего язык архитектуры и придавшего ей новую глубину. Что касается готической архитектуры соборов Северной Франции (которую, разумеется, не следует считать единственной формой готики), то технические и выразительные аспекты архитектуры прогрессировали здесь с каждой новой постройкой. В ходе строительства каждого очередного готического здания эффективно и красноречиво решались те задачи, которые прежде выполнялись не слишком успешно (например, возведение башни). Признаки непосредственного влияния подобных новаторских решений на немецкую архитектуру можно обнаружить в соборе Брейсгау. Кельнский же собор представляет собой результат более оригинальной и независимой реакции на французскую готику. Несмотря на то что хор его создан по образцу хора в Амьене, пассивным заимствованием это назвать невозможно, ибо как внешняя, так и внутренняя конструкция амьенской модели здесь подверглась многочисленным усовершенствованиям. И в итоге кельнский хор стал настоящей квинтэссенцией готического хора, высочайшим воплощением принципов готики. Хор же собора Амьена, напротив, представляет собой далеко не самый совершенный образец готических построек такого типа, хотя стена центрального нефа здесь и близка к идеалу.

Среди прочих важных достижений, которыми по праву могли гордиться создатели собора в Кельне, следует отметить две башни, обрамляющие западный фасад. Эти башни были спроектированы вскоре после хора и существенно разошлись по своей конструкции с принципами французской готики. И сам гигантский профиль западного фасада (см. ил. на с. 202), несомненно, принадлежит к числу самых оригинальных средневековых проектов (незавершенным он остался не столько по техническим, сколько по финансовым причинам). Наконец, незавершенная юго-западная башня, строительство которой возобновилось в XIX веке, могла бы стать самой грандиозной и великолепной из всех башен Средневековья.

Связь собора в Кельне с другими образцами немецкой готики далеко не столь тесна, как взаимосвязь между французскими соборами. Во всей Германии мы не найдем ни одного храма, близкого по типу к кельнскому, хотя многие элементы последнего послужили основой для целого ряда разнообразных построек, в которых заимствования из Кельна представали в новом, оригинальном контексте. Двойные боковые нефы могли использоваться, например, для создания эффекта зального храма. Из кельнской модели заимствовались также формы окон верхнего яруса, колонн, ажурного орнамента и многие другие элементы в церквях Миндена, Любека, Вердена, Вецлара и Оппенхайма.

Немаловажен тот факт, что в отличие от французской готики готическая архитектура Германии не может быть достаточно полно охарактеризована на материале соборов, т. е. епископских церквей. Это, конечно, не означает, что на территории Священной Римской империи не строили готических соборов, – достаточно вспомнить о соборах в Магдебурге, Страсбурге, Хальберштадте, Праге и Регенсбурге. Однако чаще готическая архитектура находила здесь свое воплощение в церквях, подобных соборам по стилю, но не по конструкции. Такие постройки возводились в Ксентене, Ахене, Эрфурте, Ульме, Берне, Франкфурте-на-Майне, Вене, Кутна-Горе и других городах. Еще более распространенным являлся тип храма, соответствующий собору по пропорциям, но не по стилю; подобные здания можно встретить в Любеке, Росток, Гданьске (Данциге), Штральзунде, Кракове и Мюнхене. К этому типу относятся церкви Санкт-Николас в Висмаре и Штральзунде, Санкт-Петер в Риге, Санкт-Мартин в Ландсхуте, Санкт-Петер и Санкт-Пауль в Гёрлице, Санкт-Ульрих в Аугсбурге, Санкт-Анна в Аннаберге и многие, многие другие.

Одна из важнейших проблем для исследователя немецкой готики связана с крупными немецкими соборами, стиль которых отличается от стиля соборов Северной Франции. К этой группе храмов относятся соборы в Любеке, Фердене-на-Аллере, Шверине, Аугсбурге, Вроцлаве (Бреслау) и Мейсене. Облекался ли храм, будь то собор или приходская церковь, в «маску собора», зависело от конкретного стечения обстоятельств, интерпретировать которые можно лишь на индивидуальной основе. Однако сама многочисленность храмовых построек, не выдержанных в стиле «классического» собора, свидетельствует о том, что немецкая религиозная архитектура развивалась в ином направлении, нежели французская готика. Подтверждение этому можно найти в особенностях взаимосвязи между епископскими церквями внутри каждого из этих государств. Во Франции постоянно набирала силу тенденция к централизации власти, поэтому и храмовая архитектура последовательно унифицировалась (впрочем, значительное разнообразие в формах французской готической архитектуры сохранялось). В Германии же, напротив, епархии в политическом отношении часто оказывались более независимыми от центральной власти, а друг от друга – в отношении архитектуры.

Таким образом, зодчество, которое мы определяем сейчас как архитектуру «немецких земель» (и которое обладает вполне конкретными общими признаками, невзирая на местные вариации и на территориальную неоднородность империи), достаточно заметно отличалось от французской архитектуры. Правда, на первый взгляд может показаться, что немецкая храмовая архитектура готической эпохи представляет собой лишь упрощенный вариант северофранцузского храмового зодчества. Но различия между этими двумя типами архитектуры лежат гораздо глубже. Действительно, формы немецкой готики обычно оказываются четче, а конструкции – изначально проще, чем во Франции; во многих немецких готических храмах мы не обнаружим ни трансепта, ни деамбулатория, ни венца капелл, а профиль их нередко напоминает профиль зальной церкви, где боковые нефы по высоте равны (или почти равны) центральному. В отношении опорных конструкций зальная церковь самодостаточна: ей не нужны контрфорсы и аркбутаны, которые в базилике принимают на себя тяжесть верхнего яруса центрального нефа. Кроме того, в храме такого типа аркада обычно не отделяется трифорием от верхнего яруса. В результате даже в столь мощной и внушительной базилике, как собор Магдебурга, где верхний ярус центрального нефа высок и четко очерчен, аркбутанов нет (см. ил.

на с. 106). Аркбутаны в таких базиликах, как соборы Ульма или Люнебурга (Санкт-Николас), появились только в XIX веке, причем были добавлены не столько в качестве опор, сколько ради обеспечения стилистической завершенности.

Не характерны для немецкой архитектуры также монументальные порталы с изысканным скульптурным декором, игравшие столь важную роль во французской готике. Даже если подобный портал все же сооружался, как, например, в Магдебурге или Фрайбурге, то на фоне гигантского фасада он все равно выглядел не слишком эффектно. В этом заключено еще одно важное различие между немецкой и французской готикой. В Германии портал лишился господствующей роли в проекте фасада как целого, но зато скульптурный декор зданий стал гораздо богаче и приобрел исключительно пышные формы. При этом он сосредоточился главным образом в интерьере, благодаря чему получил определенную свободу развития и значительно меньше стал зависеть от конкретных архитектурных элементов. Правда, изредка порталы со скульптурным декором в Германии все же встречаются (например, в нюрнбергской Фрауэнкирхе или в корбахской церкви Санкт-Килиан), но едва ли случайно то, что красивейший из порталов Германии находится в соборе Страсбурга, расположенном ближе всего к границам Франции.

Но если немецкая готическая архитектура лишена всех этих признаков «истинной» готики, то в чем же заключаются ее собственные отличительные признаки? В Германии развитие готической архитектуры определялось совершенно иными политическими и религиозными целями, чем во Франции. Поэтому в основе характеристики немецкой готики не имеет смысла искать особенности, ей не свойственные: ведь в Германии просто не было исторических условий для их формирования. Так, в немецких готических храмах очень редко встречается сложная апсида с деамбулаторием и венцом капелл. Но это и неудивительно, так как данный тип апсиды не был характерен и для романской архитектуры Центральной Европы. С другой стороны, некоторые особенности немецкой готики (например, двойной хор) едва ли встретятся нам в архитектуре Франции.

Немецкие архитекторы, заимствуя северофранцузскую готику, последовательно дистанцировались от нее, развивая новые стилистические направления. Тем самым они внесли огромный вклад в историю европейской архитектуры. Можно утверждать даже, что во многих случаях немецкие зодчие начинали свою работу именно с того, на чем останавливались зодчие французские.

Таким образом, было бы несправедливо вслед за историком архитектуры Норбертом Нуссбаумом интерпретировать произведения немецкой готической архитектуры как «откровенно эклектичные». Немецкое зодчество – это вполне самостоятельное культурное явление, которое следует рассматривать в терминах его собственных отличительных признаков. Дело не в том, насколько немецкая готическая архитектура отклонялась от какой-либо «стандартной» формы готики, а в том, как проходило ее историческое развитие в каждом конкретном регионе.

Последнее соображение подводит нас к еще одной проблеме. Многие немецкие историки (к числу которых, не по национальной принадлежности, но по академической направленности, относится и автор данной статьи) испытывают затруднения в связи с самим понятием «немецкой» готики, что во многом объясняется особенностями исторического развития Германии уже в XX веке. Действительно, как отметил Эрнст Шуберт, история Германской империи являлась, по существу, историей «империи без столицы». Фактор разнородно-

сти определял ее развитие в гораздо большей степени, чем фактор централизации. В этой империи отсутствовали структуры, необходимые для создания цельного государства. Прежде всего ей недоставало единой, четко определенной династии, которая обеспечивала бы преемственность власти. Более того, важно помнить, что «Германия» в современном значении слова не имеет почти ничего общего с «Германией» Средних веков. Немецкой нации, как мы ее понимаем сейчас, тогда еще не существовало, да и сами термины «империя» и «Германия» вовсе не являлись синонимичными.

Возвращаясь к теме об архитектуре, мы с удивлением обнаруживаем, что образцы немецкой готики сохранились в десяти современных государствах: Германии, Австрии, Швейцарии, Италии (Южный Тироль), Франции (Эльзас), Люксембурге, Польше, Латвии, Эстонии и Чехии. Кроме того, они встречаются на территориях более или менее изолированных анклавов, таких, как Трансильвания. Готическая архитектура Дании и Швеции также довольно тесно связана с северогерманской готикой. И когда немецкие историки послевоенного поколения, руководствуясь обостренной чувствительностью к суверенитету соседних государств, отрицают наличие «немецкой» готики за пределами Германии – например, в Польше или Прибалтике, – то область их исследований неоправданно сужается. Как заметил Ганс Йозеф Бёкер, было бы абсурдно отвергать «как некоторым образом неприемлемые» связи, существующие, например, между кирпичной готикой этих регионов и кирпичной готикой Северной Германии.

Еще одну проблему «немецкой» готики представляет разнообразие местных культур в средневековой Германии, каждая из которых отличалась примечательной устойчивостью и даже консерватизмом. Все это в сочетании с политической раздробленностью данного региона означает, что само понятие «немецкой» культуры Средневековья с трудом поддается определению. Разумеется, простого решения этой проблемы мы не найдем. И все же следует учесть, что в ту эпоху, по крайней мере в некоторых областях, «немецкая» культура воспринималась вполне отчетливо. В противном случае едва ли житель Северной Германии Ганс фон Вальтенгейм смог бы в 1474 году высказаться о городе Фрайбурге (Ухтланд) следующим образом: «...превосходно укрепленный, самый неприступный из городов, какие мне доводилось видеть... Веселый город, наполовину немецкий, наполовину латинский».

Несмотря на оживленный обмен товарами и идеями в пределах средневековой Европы, между германо-, франко- и италоязычными регионами все же сохранялись глубокие культурные различия. Проблема культурного взаимодействия немецких областей с соседними землями – с Нидерландами, со странами Скандинавии и в особенности с государствами Центральной и Восточной Европы весьма сложна. Что касается Центральной и Восточной Европы, то о культурном обмене или культурном влиянии здесь говорить не приходится. Под воздействием ряда исторических факторов немецкая архитектура утвердилась здесь просто за счет немецкого присутствия. В числе этих факторов – принятие христианства и территориальные завоевания рыцарей тевтонского ордена, деятельность Ганзейского союза (не ограничивавшаяся побережьем Балтийского моря) и многочисленные общины немецких переселенцев и купцов. Культурный облик Богемии (ныне Чехия) с 1310 года формировался под влиянием династии Люксембургов, пришедшей здесь к власти более чем на столетие. Особенно мощным это влияние стало при Карле IV (в 1355–1378 годах император Священной Римской империи), ко-

торый превратил Прагу в один из крупнейших городов Европы. Для воплощения своих грандиозных архитектурных замыслов Карл пригласил сюда из Швабии знаменитого зодчего Петра Парлержа. Этот период, когда, по выражению Фердинанда Зайбта, «периферия стала центром», во многом предопределил дальнейшее развитие европейской архитектуры.

Таким образом, мы вполне сознательно говорим в данной статье о «немецких землях» во множественном числе. Всякая попытка ограничить средневековую немецкую культуру территорией современной Германии – не более чем искаженное отражение современных политических проблем. Великолепие и блеск этой культуры в первую очередь состоят именно в ее разнообразии и переменчивой многогранности – в чертах, столь резко отличающих немецкое Средневековье от нашей эпохи.

Итак, четкого определения немецкой готической архитектуры не существует; и все же имеет смысл взглянуть на нее извне – и даже не из соседней с Германией страны, а, по возможности, издалека. По-видимому, не случаен тот факт, что историк искусства Георг Дехио (1850–1932), выдающийся систематизатор немецкой культуры, был родом из Таллинна, столицы Эстонии (в Средние века этот ганзейский анклав находился далеко от основных очагов немецкой культуры, но поддерживал с ними тесные культурные связи). Именно благодаря «взгляду с периферии» Дехио мог столь обостренно воспринимать, объективно оценивать и интегрировать в единое целое все исключительно разнообразные и жизнеспособные формы немецкой архитектуры и культуры вообще.

Если же мы попытаемся выделить хотя бы одну общую черту, характерную для готической архитектуры Центральной и Северной Европы, то прежде всего обратит на себя внимание полное безразличие этой архитектуры к наследию античности. На фоне ярко выраженного на протяжении всего Средневековья стремления воссоздать Римскую империю древности в форме Священной Римской империи такое пренебрежение античностью может показаться парадоксальным. К северу от Альп архитектура и пластические искусства вообще (включая изображение имперского орла – самый «римский» из всех распространенных здесь мотивов) преобразились в нечто диаметрально противоположное античной классике. Вопреки заявленным намерениям на территории Священной Римской империи сформировалась – на основе готического искусства – новая культура, представлявшая собой, по сути, независимую альтернативу культуре античности. Правда, несмотря на все отличия от классической античности, эта новая культура оставалась по своей природе культурой европейской – не в последнюю очередь из-за того, что первый толчок к ее формированию дала Франция, но главным образом из-за того, что большая часть Европы была объединена под эгидой римско-католической церкви. Но чтобы наглядно представить себе масштабы пропасти, отделявшей немецкую культуру от античной, достаточно сравнить римский Пантеон с собором во Фрайбурге.

Мы не ставим перед собой задачу систематически и детально изложить историю распространения немецкой готической архитектуры и позднейших инноваций, возникавших в рамках ее различных типов. Не претендуем мы и на сколько-нибудь полный обзор эволюции немецкой готики. В ограниченном объеме данной статьи уместно будет лишь представить подборку образцов религиозной и светской архитектуры, которая позволит проиллюстрировать разнообразие идей, находивших воплощение в шедеврах немецкой готики, и современность решений различных конструктивных и декоратив-

ных задач. При таком подходе нам удастся сосредоточить внимание на том особом и чрезвычайно оригинальном вкладе, который внесли рассматриваемые регионы в развитие европейской архитектуры.

Любек и побережье Балтийского моря

Любек играл ведущую роль в экономике балтийского побережья. С XIII до конца XV века он оставался самым могущественным городом в этом обширном регионе, что весьма отчетливо отразилось на архитектуре города. С 1226 года Любек получил статус свободного города в рамках Священной Римской империи. Любекская епархия была слабой: епископ здесь не являлся временным сеньором. Следовательно, городской совет состоял только из зажиточных купцов, процветавших благодаря Ганзейскому союзу, который почтительно именовали «*caput et principium omnium nostrorum*» («глава и источник всего, что принадлежит нам») и центр которого находился именно здесь, в Любеке. Ганза не была учреждена формальным актом, она складывалась и развивалась постепенно, и первые упоминания о ней в документах относятся лишь к 1358 году, хотя благосостояние жителей Любека определялось ее деятельностью еще с XII века.

Любек находится на небольшом полуострове миндалевидной формы, размерами приблизительно 2 x 1 км; центральная часть полуострова расположена несколько выше над уровнем моря, чем окраины (см. ил. на с. 264 внизу). Перед взором путника, приближающегося к городу, над чертой горизонта сначала поднимаются семь высоких шпилей – украшения шести церквей, четко ориентированных по оси запад – восток. Так создается яркий образ непреодолимого могущества: любая попытка соседних городов соперничать с ним обречена на провал. Строительство Мариенкирхе (см. ил. на с. 193, 194, 195) началось по инициативе любекских купцов, которые финансировали цех каменщиков и управляли им. Спустя некоторое время купцы поспорили с капитулом собора за право избирать кандидатов на церковные должности. Страсти накалились, и в 1277 году епископ был вынужден бежать из города.

Такое соотношение политических сил отразилось и на планировке Любека. Собор – резиденция епископа – размещен на южной окраине; другие здания словно бы вытесняют его за городскую черту. Мариенкирхе, напротив, гордо красуется в центре города, бок о бок с ратушей. Эти две постройки образуют поистине впечатляющий ансамбль. Группы башенок и медных шпилей, высящиеся над ним вечными мачтами и флажштоками, придают городу праздничный, нарядный вид.

История строительства Мариенкирхе свидетельствует о страстном стремлении заказчиков этой церкви к величественной монументальности. Сначала на этом месте начали возводить зальную церковь с одной башней. Строительные работы успели продвинуться достаточно далеко, но уже на последней их стадии первоначальный проект отвергли в пользу гораздо более масштабной базилики с двумя башнями. Строительство этого здания началось в 1277-м и завершилось в 1351 году; башни поднялись в высоту на 125 м, а центральный неф – на 40 м.

План и профиль этого здания соответствуют модели французского готического собора, однако в стилистическом плане преобразены до неузнаваемости. Иногда фундаментальное отличие Мариенкирхе от французских образцов наивно пытаются объяснить тем, что любекская церковь построена не из камня, а из кирпича; дело, однако, разумеется, не в этом. Вся история готической архитектуры немецких земель свидетельствует о том, что из кирпича могли возводить

Вверху: Любекская ратуша (слева),
середина XIV в.
Хор Мариенкирхе (справа),
1277–1351 гг.

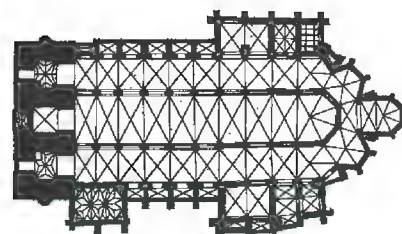
Внизу: Любекская ратуша (на перед-
нем плане). Мариенкирхе (слева на
заднем плане)





Слева: Любек, Мариенкирхе.
Капелла Санкт-Анна.
Свод, ок. 1310–1320 гг.

Любек, Мариенкирхе.
Западные башни, завершены в 1351 г.



Справа: Любек, Мариенкирхе.
Хор, начало строительных
работ – 1277 г.
Слева: План



исключительно сложные постройки (примеры тому можно найти в Пренцлау, Нойбранденбурге и Тангермюнде). Кроме того, кирпичная базилика в другом приморском городе – Онце Ливе Фраукерк в Брюгге, возводить которую начали немного раньше, чем любекскую церковь, создана в совершенно ином стиле. Итак, своеобразный облик любекской Мариенкирхе – это следствие вполне осознанного архитектурного замысла, а не просто результат использования кирпича. Кирпич всего лишь позволил строителям дополнительно подчеркнуть некоторые архитектурные формы. Вообще кирпичные церкви Северной Европы отличаются абсолютной ясностью, стройностью и синтетическим единством форм. Их четкие очертания красноречиво свидетельствуют о том, с каким высоким мастерством зодчие этого региона возводили простые, но подлинно монументальные постройки.

Западный фасад Мариенкирхе смело устремлен ввысь. Обрамляющие его башни разделены на ярусы карнизами с орнаментом из четырехлистников и увенчаны треугольными фронтонами, встроенными в шатровые шпили. Шпили такого типа часто встречаются в романской архитектуре Германии, хотя здесь они поднимаются вверх круче, чем, например, на башнях церкви Санкт-Патроклус в Зосте. Шатровый шпиль – один из устойчивых мотивов средневековой

архитектуры немецких земель. Он венчает башни храмов и ратуш повсеместно – от побережья Балтийского моря до Южного Тироля, от Рейнской области до Вроцлава (Бреслау). Корпус Мариенкирхе представляет собой широкую базилику без трансепта, но с деамбулаторием и венцом капелл; широкие боковые нефы, по-видимому, можно интерпретировать как наследие первоначального проекта зальной церкви. Особенности плана этой церкви состоят в том, что боковые нефы здесь шире деамбулатория, а в пятиугольной апсиде размещены лишь три капеллы. Половина шестиугольного свода является частью капелл, вторая половина перекрывает деамбулаторий. Прежде считалось, что эта композиция была заимствована из северофранцузского собора в Кемпере. Однако, согласно последним данным, хоры этих двух зданий строились независимо друг от друга. Зато план хора Мариенкирхе оказался переработкой плана зального хора собора в Любеке. В профиле место трифория заняла непрерывная внутренняя галерея с ажурной балюстрадой и пинаклями: элементы, характерные для внешнего декора храмов, были использованы в убранстве интерьера. Верхний ярус центрального нефа оформлен в виде системы глубоких ниш, часть которых наглухо заложена кирпичом. При взгляде на ниши с окнами создается впечатление, будто вся эта система

Штральзунд, Санкт-Николас.
Южный боковой неф и центральный
неф, начало строительных работ –
1276 г.



Пельплин, цистерцианская церковь.
Свод трансепта



(по неясной причине именуемая «акведуком» и впервые использованная в соборе Бремена) окружена снаружи стеклянной оболочкой. Прототипы профилей некоторых колонн и пилястров Мариенкирхе можно обнаружить в соборе Кельна; к этому же образцу (точнее, к ризнице, освященной в 1277 году) восходит форма окон, разделенных на три ланцетовидных секции и лишенных ажурного декора. Пучки колонн и многие нервюры свода, окрашенные в красный цвет, резко контрастируют с белыми стенами (см. ил. на с. 194).

Вплоть до середины XV века по всему побережью Балтийского моря до самой Риги возводились храмы, в большей или меньшей степени ориентированные на модель Мариенкирхе. Не только план и профиль, но и общая эстетическая концепция этой церкви воспринимались в Северной Европе как идеальный образец храмовой архитектуры. В числе первых подражаний Мариенкирхе оказалась церковь Санкт-Николас в Штральзунде, часть которой была возведена еще во время строительства любекской церкви. Санкт-Николас тоже стоит рядом с ратушей. В интерьере этой церкви коридор, отделяющий аркаду от верхнего яруса нефа, огражден деревянным парапетом, который окрашен в яркие цвета, как и основание верхнего яруса, участки стены между верхними окнами, аркадные арки и колонны.

Эта полихромная роспись заслуживает особого внимания: она весьма характерна как для отделки интерьера, так и для внешнего декора североевропейских церквей. Она была призвана «оживить» различные части здания, дополнить иконографический декоративный ряд, а также, не в последнюю очередь, облегчить прихожанам восприятие храмовой архитектуры. Софиты и пазухи аркадных арок в Санкт-Николас были украшены с особой пышностью, а ярусы отделялись друг от друга фризами из позолоченных листьев на черном фоне. Деревянная галерея для музыкантов была сооружена в 1505 году.

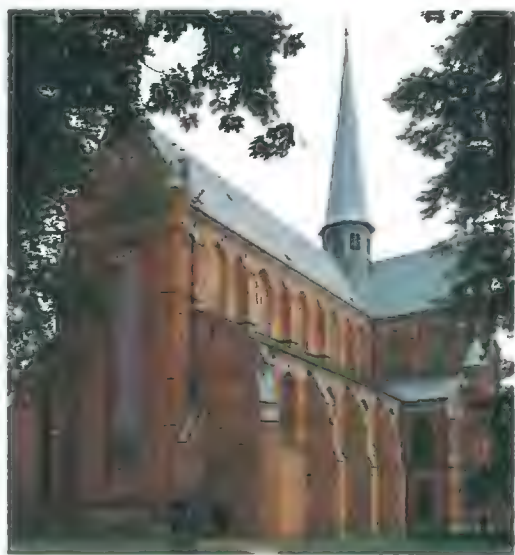
Цистерцианская церковь в Доберане близ Росток (см. ил. на с. 197), возведенная в 1294–1368 годах, поражает беспрецедентной четкостью и ясностью форм. Она также была создана по модели любекской Мариенкирхе. Но здесь в план включен ложный трансепт, а башни в соответствии с уставом цистерцианского ордена отсутствуют. Трансепт, не выполнявший литургических функций, был отгорожен от центрального нефа двойной аркадой и, так сказать, предан забвению.

Иначе обстояло дело в цистерцианской церкви в Пельплине, где особого внимания заслуживает чрезвычайно красивый свод трансепта – один из старейших сетчатых сводов немецкой готики. Рукава

Доберан, цистерцианская церковь,
1294–1368 гг.
Вид на ложный трансепт



Доберан, цистерцианская церковь,
1294–1368 гг.
Вверху: Венец капелл, вид с востока
В центре: Хор
Внизу: Вид с юго-запада



Ферден-на-Аллере, собор, 1274–1323 гг.
Вверху: Хор.
Внизу: Деамбулаторий



пелльплинского трансепта формируют своеобразные пространственные ячейки. Оба они квадратны в плане и разделены на четыре пролета; свод каждого из них опирается на одну восьмигранную колонну, устремленную к вершине перекрытия. Таким образом, в базиликальной церкви образуется, по сути, два дополнительных помещения зального типа, необычно и элегантно расширяющих внутреннее пространство храма.

Развитие поздней готики

Переход к позднеготическому стилю отчетливо виден на примере собора в Фердене-на-Аллере близ Бремена. Благодаря этому великолепному собору маленькая бременская епархия смогла представить себя в более выгодном свете. А с точки зрения истории архитектуры ценность этого здания состоит в том, что здесь был выстроен первый в Европе многоугольный зальный хор, т. е. хор такой же высоты, как и все прочие части храма. (Зальный хор церкви в Хайлигенкройце, строительство которого началось лишь немного позднее, в 1288 году, имел квадратную форму.) В определенном смысле ферденские зодчие, пользуясь «средствами ранней готики», предвосхитили зальные церкви Парлержей, величайших мастеров позднеготической архитектуры в немецких землях.

В плане хор состоит из полупролета и полудекагона; такая структура косвенным образом была заимствована из Реймса. Аркадные арки довольно широки, круглые опорные столбы окружены вплотную примыкающими к ним тонкими колонками. Все эти элементы в Германии впервые появились в хоре церкви Санкт-Элизабет в Марбурге (см. ил. на с. 110), также созданного по модели реймского хора. Снаружи зальный хор в Фердене-на-Аллере представляет собой массивный кирпичный блок с простой крышей. Но несмотря на простоту формы, эту высокую двухскатную крышу построить было гораздо труднее, чем серию небольших крыш, так как для нее требовались особо длинные балки. Центральное окно в многоугольнике хора украшено ажурным орнаментом, формы которого заимствованы из Кельна. Иначе говоря, все архитектурные элементы, использованные в Фердене-на-Аллере, восходят к прототипам из самых знаменитых соборов.

Совершенно иную, чем в Фердене-на-Аллере, форму зального хора мы обнаруживаем в большой австрийской цистерцианской церкви в Хайлигенкройце (см. ил. на с. 199 слева). Квадратный план этой церкви, не имеющей ни прототипов, ни позднейших аналогов, интерпретировался историками искусства по-разному: либо как конструкция из трех параллельных нефов, либо как здание, тяготеющее к центрической планировке. Церковь оснащена четырьмя независимыми от стен опорами, интервалы между которыми играют в объединении пространства хора и деамбулатория более важную роль, чем форма сводов. Пышная архитектура здания позволяет предположить, что оно было каким-то образом связано с династией Габсбургов. Пучки колонн здесь использованы впервые за всю историю австрийского зодчества; мотивы ажурного декора окон вполне современны для той эпохи; обилием стекла эта церковь напоминает парижскую Сент-Шапель. Дата начала строительных работ в Хайлигенкройце неизвестна. Мы знаем лишь, что в 1288 году строительство уже шло полным ходом, а освящение церкви состоялось в 1295 году.

Во второй половине XIII века важную политическую роль играло ландграфство Гессен (Центральная Германия). Великолепный дворец ландграфа находился в Марбурге. Часовню марбургского замка, освященную в 1288 году, следует отнести к числу самых оригинальных построек того времени (см. ил. на с. 199 справа). По-видимому, ее планировали сделать двухэтажной (что было типично для замко-



Слева: Хайлигенкройц (Австрия), цистерцианская церковь, строительные работы шли в 1288 г.
Зальный хор



Справа: Марбург, часовня замка, освящена в 1288 г.
Вверху: Вид с востока
Внизу: Профиль опорного столба хора

вых часовен), но нижний этаж здания так и не стал частью часовни. В марбургской часовне присутствуют три элемента, предвосхитившие архитектуру XIV века. Это островерхие контрфорсы, некая расплывчатость ажурного декора окон и, наконец, ступенчатые профили в интерьере. Последний из этих элементов представляет собой развитие принципа, уже проявившегося в трифории хора в Кельне (1248–1322). Контрфорсы марбургской часовни, поднимаясь от углов нижнего этажа, все отчетливее выдаются вперед на фоне отступающей вглубь, слегка скошенной стены. На уровне верхней трети

окон они прерываются довольно широкими карнизами, выше которых становятся гораздо уже. Угловатость контрфорсов подчеркнута столь же резкими очертаниями карнизов. Формы ажурного орнамента окон, напротив, вырисованы нечетко: верхушки ланцетовидных секций не выделены, как обычно, самостоятельными контурами, а совмещены с очертаниями нижнего луча четырехлучевой звездочки в верхней части окна. В интерьере часовни участки стен под окнами обрамлены накладывающимися друг на друга профилями. Границы между отдельными архитектурными элементами, столь

Фрайбургский собор. Башня,
1250–1320 гг.



Справа: Эрвин из Штейнбаха.
Страсбургский собор.
Западный фасад, начало строитель-
ных работ – 1277 г.

четкие в ранней и классической французской готике, здесь оформляются совершенно иначе. И хотя все эти новшества могут показаться незначительными, на самом деле они во многом предопределили выразительность позднейших образцов архитектуры, особенно в Центральной Германии, а также в южных и восточных немецких землях.

Церковные башни и архитектура Верхнего Рейна

Область Верхнего Рейна, центром которой был Страсбург, превратилась в огромную мастерскую по производству готических построек. Фасад собора (см. ил. на с. 201), первый проект которого был создан Эрвином из Штайнбаха, производит настолько потрясающее впечатление, что буквально с первого взгляда может показаться символом истинного средоточия всего христианского мира. Страсбургский цех каменщиков был тесно связан с фрайбургским, и приходская церковь во Фрайбурге спроектирована по модели собора. Фрайбургский собор был возведен в тот период, когда городом управляли графы из Ураха; их скульптурными портретами украшены аркбутаны западной башни, фланкирующие открытый зал, где вершилось правосудие.

Башня этого собора сооружалась в два этапа. Основание ее было построено в 50–80-х годах XIII века, а восьмигранник и шпиль – между 1280 и 1320 годами. Когда строительные работы были наконец завершены, эта башня повсеместно заслужила славу красивой башни в мире. В ее проекте четко просматривается влияние так называемого «плана F» фасада собора Кельна. Полый восьмигранник опирается на треугольные угловые подкосы, которые в плане образуют в совокупности восьмилучевую звезду. Агрессивная, угловатая и ни в коей мере не отвечающая принципам классической готики, форма этой башни подчеркнута переходом от нижней ее части к верхней – ярусом, которому придана форма двенадцатиконечной звезды. Верхняя часть также полая и соответственно не разделена на этажи. Высота этого пирамидального шпиля составляет 45 м. От его основания к вершине поднимаются восемь ребер. Кроме того, горизонтальными ребрами он разделен на восемь секций с чередующимися формами сквозного ажурного орнамента (в истории готической архитектуры это – несомненное новшество). Вся эта пирамидальная конструкция дополнительно укреплена железными шестернями, скрытыми в стене башни. Не довольствуясь даже столь причудливой архитектурной композицией, зодчий поместил внутри восьмигранника винтовую лестницу высотой в 33 м; более дерзкой лестничной конструкции в ту эпоху мы не встретим ни в одном здании.

Несмотря на то что ажурный шпиль собора Фрайбурга был завершен гораздо раньше, чем шпиль собора в Кельне, создать его едва ли удалось бы без опоры на средневековый кельнский чертеж (см. ил. на с. 202 слева): выполненный на пергаменте высотой около 4 м, план датируется приблизительно 1300 годом. Согласно недавно полученным археологическим данным, основание южной башни собора в Кельне было выстроено примерно через 50 лет после появления этого чертежа. В 1411 году башня достигла около 50 м в высоту. Фасад собора был разделен на ярусы. Четыре нижних яруса оформлены как пятиосные, несмотря на то что фасад оснащен всего тремя порталами. Эти оси соответствуют пяти нефам здания (центральному и двум парам боковых). Пятый ярус представлен башенными шпилями. Плавный переход к восьмиугольному плану начинается на уровне третьего яруса. Выше этого уровня располагаются свободно стоящие этажи башни. Средники больших окон третьего яруса продлены, каждый из них служит также границей между двумя нижними маленькими



окнами. Примечательно, что карнизы, отделяющие ярусы друг от друга, нигде не прерываются. В этом отношении даже сооруженный раньше фасад собора в Страсбурге кажется более современным, так как принцип непрерывности карнизов во время строительства кельнского фасада уже, как правило, не соблюдался. Однако в Кельне этот архаизм выполняет важную функцию: он позволяет несколько сдержать мощную вертикальную устремленность фасада. И все же взор зрителя невольно обращается не на нижние ярусы, а именно на башни, главенство которых в структуре фасада неоспоримо. Это становится понятным при сравнении кельнского фасада с реймским, — сравнении вполне допустимом, несмотря на все отличия кельнской архитектуры от французского стиля. Кельнский архитектор (предположительно мастер Иоганн) в отличие от реймского не стал акцентировать порталы как независимые элементы фасада, в результате и скульптурный декор порталов оказался менее выразительным. Кроме того, кельнский фасад не украшен ни окном-розой, ни королевской галереей с большими статуями. Одним словом, в Кельне мы наблюдаем решительный отказ от всего, что прежде еще могло считаться признаками классической готики.

Впервые в истории готической архитектуры западная часть храма приобрела столь грандиозное значение: согласно замыслу зодчего, она должна была достойно уравновесить сложную конструкцию апсиды. Во Франции в XII–XIII веках все архитекторы сосредоточивали усилия на восточной части здания, поскольку именно там располагался главный алтарь. И, как верно заметил Арнольд Вольф, ни в одном

городе Европы от строителей не требовали уделять столько внимания работе над западной оконечностью храма, как в Кельне. Часть южной башни этого собора, возведенная в Средние века, покоится на 15-метровом основании. В профиле ее обнаруживается две свободные стороны (южная и западная), площадь которых достигает около 4700 кв. м; они покрыты сложной сетью ажурного кружева и колонн, частью связанных, частью отстоящих от стены. Уникальность кельнских башен еще и в том, что каждая из них покоится на четырех пролетах. Для сравнения можно напомнить, что каждая башня собора в Амьене покрывает лишь полпролета (см. ил. на с. 63). Конструкция второго яруса южной башни в Кельне слегка отличается от чертежа на «плане F». Строительство этой башни прервалось в XV веке и завершилось лишь во второй половине XIX столетия.

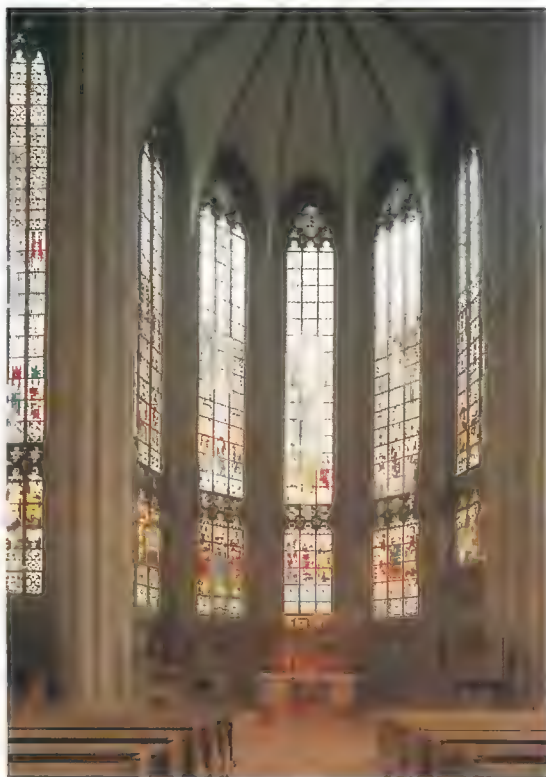
Не исключено, что четырехпролетная конструкция юго-западной башни в Кельне связана с аналогичной структурой башни Визенкирхе в Зосте — чрезвычайно изящной приходской церкви, выстроенной из серого камня (см. ил на с. 203 вверху слева и в центре). Предполагается, что архитектор Иоганнес Шенделер приступил здесь к строительным работам в 1331 году. Нервюры сводов этой церкви расходятся от опорных столбов, не прерываясь капителями. Будучи полыми, стволы колонн могут выдержать гораздо большую, чем обычно, нагрузку: на каждый столб приходится около 10 тонн веса. Несмотря на четкую ориентацию по оси восток — запад и подчеркнутую эффективность калейдоскопически украшенной апсиды, интерьер церкви образует единое унифицированное пространство (главным образом



Слева: Кельнский собор, план западного фасада. Чертеж на пергаменте, ок. 1300 г., высота более 400 см.

Справа: Кельнский собор, юго-западная башня, ок. 1350–1410 гг.

Слева: Зост, Визенкирхе,
начало строительных работ –
предположительно 1331 г.
В центре: Хор



Справа:
Пёллабург (Австрия),
паломническая церковь,
1339 или 1370 г.



Внизу:
Оппенхайм, Санкт-Катарина.
Южная стена, начало строительных
работ – 1317 г.

благодаря широким интервалам между опорными столбами и изяществу колонн).

Паломническая церковь в Пёллабурге (см. ил. на с. 203 сверху справа) своей изысканной утонченностью напоминает зостскую Визенкирхе, несмотря на разделяющие их значительное расстояние и время. Вопрос о точной дате сооружения этой трехнефной зальной церкви с «балдахинным» сводом хора, опирающимся на четыре колонны, остается спорным: одни исследователи утверждают, что строительство ее завершилось в 1339 году, другие – в 1370 году. Два опорных столба без капителей в центральном нефе поднимаются до самого свода; опорные столбы хора снабжены изящными капителями. Благодаря такому расположению опор многочисленные паломники, посещавшие эту церковь, могли обойти вокруг покрытого «балдахином» санктуария так, как до сих пор это было возможно только в здании центрической планировки. Эта изобретательная композиция позволила также подчеркнуть господствующую роль хора в интерьере церкви. Нижняя область внутренней части хора разделена нишами, которые украшены изысканными аркадами и пинаклями.

Церковь Санкт-Катарина стоит в маленьком городке Оппенхайм, который некогда был свободным городом в Священной Римской империи и процветал за счет виноторговли. Стиль этой церкви представляет собой нечто среднее между готикой Верхнего и Нижнего Рейна. Основными источниками заимствований для ее создателей послужили соборы Кельна, Страсбурга и Фрайбурга. Чтобы верно интерпретировать архитектурные особенности этого здания, следует (как и при анализе большинства исторических построек) учесть его местоположение на плане города. Церковь Санкт-Катарина сооружена на плоской возвышенности, откуда открывается вид на виноградник. Ее великолепная южная стена, строительство которой началось



Ульрих фон Энзинген.
Базельский собор,
башня Санкт-Георг,
завершена ок. 1430 г.



Мадерн Гертенер.
Франкфурт-на-Майне,
церковь Санкт-Бартоломеус.
Башня, 1415–1514 гг.



Михаэль Хнаб.
Вена, Санкт-Мария-ам-Гештаде.
Башня, завершена до 1450 г.



в 1317 году и завершилось приблизительно через двадцать лет, занимает главенствующее место в городском ландшафте. Благодаря своему богатому, сложному стилю и в особенности разнообразию ажурного декора окон эта часть здания представляет собой один из самых пышных образцов готической архитектуры. Северная же сторона церкви, напротив, оформлена значительно проще и беднее, так как любованию зданием с севера не предполагалось. Приблизительно в тот же период, что и Санкт-Катарина, была построена приходская и коллегиальная церковь Майнцской епархии.

Верхние ярусы собора в Базеле сыграли важную роль в распространении немецких шпилей по Западной Европе. Башня этого собора была возведена по проекту Ульриха фон Энзингена из Ульма незадолго до того, как в 1431 году завершилось строительство здания Базельского городского совета. Посетив Базель в 1435 году, испанский епископ Алонсо де Картахена с восторгом описывал эту башню, благодаря чему собор Бургоса в Испании был увенчан такими же шпилями. Должно быть, де Картахена видел планы и других немецких зданий, так как силуэты бургосских шпилей прямые, как в Кельне, а не слегка изогнутые, как в Базеле, где была использована более продвинутая форма шпиля. Известно, что схожий с базельским, хотя и более масштабный проект Ульрих фон Энзинген разработал для собора в Ульме. В 1421 над башней собора в Базеле, известной под названием «башня Санкт-Георг», начали возводить над-

стройку. Основанием для этой надстройки послужила сторожевая башня с квадратными окнами, помещенными между двумя ажурными парапетами. В XIX веке интерьер этой части башни подвергся нападкам со стороны историков, даже не подозревавших о том, что он послужил моделью для созданных в 1482–1483 годах помещений внутри башни Зебальдускирхе в Нюрнберге — церкви, сыгравшей важную роль в истории архитектуры. Очевидно, что восприятие архитектуры в XIX веке во многом отличалось от средневекового.

Первая вольная вариация на тему восьмигранника фрайбургской башни была создана только в период поздней готики, в 1415–1514 годах во Франкфурте-на-Майне. Это башня церкви Санкт-Бартоломеус, построенная по проекту архитектора Мадерна Гертенера. Восьмигранник здесь также покоится на квадратном основании, угловые пинакли которого связаны с восьмигранником маленькими аркбутанами. Но стилистически это сооружение отличается от фрайбургской башни. Его нетрадиционный по форме купол воспроизводит очертания императорской короны той эпохи, так как именно в этой церкви семь курфюрстов избирали императора Священной Римской империи. Этот исторический факт также позволяет объяснить, почему башня этой церкви имеет форму, прежде использовавшуюся только при строительстве башен соборов.

Центральный неф церкви Санкт-Мария-ам-Гештаде в Вене был возведен к 1398 году, а строительство верхних ярусов ее башни

Альтенберг, монастырская церковь.
«Коронование Марии с предстоящими
апостолами», фреска, ок. 1300 г.



завершилось до 1450 года. Проектировщик этого здания, архитектор Михаэль Хнаб, путем удачного совмещения экзотических элементов создал весьма утонченное, аристократическое произведение архитектуры. Балдахинообразные купола над западным и южным порталами представляют собой причудливые архитектурные аналоги известных образцов немецкой монументальной живописи; точно такие же формы около века назад были изображены на фреске «Коронование Богородицы с предстоящими апостолами», украсившей монастырскую церковь в Альтенберге. Не исключено, что эти купола символизировали Новый Иерусалим. Увенчанная куполом вершина семигранной башни обильно украшена краббами; этот мотив напоминает одновременно и императорскую корону (ср. франкфуртский купол), и корону эрцгерцогов Австрийских, введенную Рудольфом IV (1358–1365). Как заметил Гюнтер Брухер, куполообразную верхушку башни Санкт-Мария-ам-Гештаде никоим образом не следует считать единственной в своем роде для европейской готической архитектуры. Схожие архитектурные элементы можно обнаружить во Франкфурте, в Пфуллендорфе (свободном городе в составе Священной Римской империи), а также на башне приходской церкви Санкт-Якоб.

Башня собора Санкт-Штефан в Вене была возведена в 1433 году. По проекту она должна была стать одной из башен, фланкирующих хор, однако вторую башню так и не построили. Статус собора Санкт-Штефан приобрел в 1469 году. Роскошный «королевский» стиль, в котором исполнена его башня, связан с запросами заказчика – герцога Рудольфа IV, зятя императора Карла IV. Это один из виртуознейших шедевров немецкой готики, несмотря на то что от предшествующих построек такого типа башню Санкт-Штефан отличает своеобразная смешанная конструкция, которую можно было бы описать как импрессионистскую. По сути, эта башня – гигантский пинакль, не имеющий ничего общего с легкой филигранной структурой, типичной для немецких готических башен. Достояния внимания также высокая крыша собора, украшенная геометрическим орнаментом из разноцветных глазурованных желобков. Это один из красивейших образцов типа крыши, часто встречающегося в Бургундии и Алемании.

Новаторские архитектурные проекты XIV века

Небольшая церковь в Грайфензее близ Цюриха, датирующаяся приблизительно 1425–1450 годами, – образец той исключительной свободы, которой смогли достигать проекты готических зданий. В плане эта церковь имеет форму четверти круга; судя по всему, ее проект разрабатывали в расчете на то, чтобы постройка могла уместиться на отведенном для нее месте в черте небольшого городка. Система перекрытий, опирающаяся на единственную круглую колонну, состоит из трехлопастных сводов, образующих в сочетании звездчатый свод. Умелое использование столь ограниченного пространства позволило создать весьма оригинальную структуру. В 1808 году был разработан план по приданию церкви в Грайфензее стандартной квадратной формы, но, к счастью, это варварское намерение не осуществилось. В конструкции здания очевиден контраст между внутренней свободой готической архитектуры и ограничениями, свойственными классическому стилю. На верхнем этаже церкви в прошлом помещалась укрепленная зона. Как и многие другие маленькие средневековые церкви в Священной Римской империи, это здание, по-видимому, некогда служило горожанам не только храмом, но и хранилищем.

В 1351 году был заложен первый камень в основание нового хора церкви Святого Креста в Швабском Гмюнде. По одной из версий,

Вена, собор Санкт-Штефан

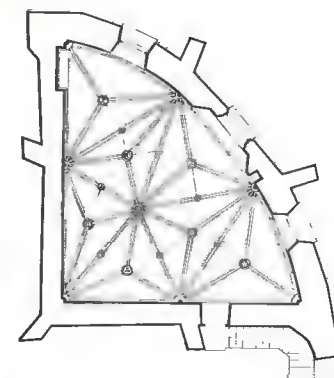


Нюрнберг, Фрауэнкирхе.
Западный фасад,
1350–1358 гг.

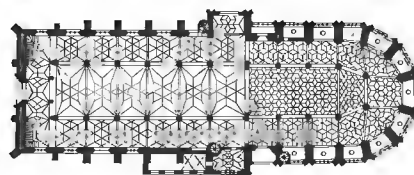


Грайфензее (близ Цюриха).
Приходская церковь,
строительные работы завершены
предположительно
до 1350 г.

Слева: Вид в восточном
направлении
Внизу: План



Генрих или Петр Парлерж.
Швабский Гмюнд, церковь Святого
Креста.
Вверху: Хор, начало строительных
работ – 1351 г. Вид в восточном
направлении.
Внизу: Зальный хор, вид из
деамбулатория
Справа: План



Ил. на с. 207:
Нюрнберг, Фрауэнкирхе.
Фасад, 1350–1358 гг.



автором проекта этого хора был Генрих Парлерж из Кельна, в 1330 году руководивший строительством центрального нефа церкви. Другие исследователи считают, что проект хора был создан сыном Генриха, знаменитым Петром Парлержем. В церкви Швабского Гмюнда мы обнаруживаем несколько важных новшеств, хотя анализировать их следует с осторожностью, так как в течение последующих столетий облик здания несколько изменился (в 1497 году обрушились башни над западной оконечностью хора, а в первые двадцать лет XVI века был снесен свод хора). На месте старого хора появился новый, более компактный зальный хор, проект которого был разработан независимо от проекта хора в Фердене-на-Аллере (см. ил. на с. 198). Над западной оконечностью невысокого венца капелл поднимается второй этаж. Контрфорсы нижнего этажа включены в стену и служат границами, разделяющими капеллы венца; выступающие из стены контрфорсы появляются только на втором этаже. Чтобы обозначить местоположение нижних контрфорсов, зодчий обрамил каждый из них пилястрами (этот прием уже был использован ранее в Марбурге и во Фрайбурге-им-Брайсгау). Еще один важный мотив – круглые арки под ажурным парапетом, идущим по краю крыши. Эти плоские лучковые арки отчетливо выделяются на фоне стены благодаря украшающему их резному рельефу. Они положили начало новой эстетической концепции, предписывающей помещать полукруглые арки на передний план; в дальнейшем эта особенность отразилась в оформлении нескольких выдающихся произведений немецкой архитектуры. Но главное новшество в проекте хора церкви Святого Креста состояло в том, что внутренняя апсида отделилась от внешней. Внешняя апсида, охватывающая в плане семь сторон двенадцатиугольника, подчеркнута контрастирует здесь с внутренней, план которой имеет форму половины шестиугольника. Этот отказ от симметрии апсид стал поистине революционным шагом в истории архитектуры, перед которым тускнеют все новаторские решения, воплощенные в соборе Фердена-на-Аллере. Такая структура изменяла логику всей архитектурной системы. Пространство внутренней части хора церкви Святого Креста оказывается унифицированным благодаря непрерывному горизонтальному пояску, который тянется через все пролеты и образует выступы перед каждым опорным столбом. Колонны хора имеют цилиндрическую форму, как и в возведенном ранее центральном нефе.

Нюрнберг и Прага при Карле IV

Карл IV из династии Люксембургов, император Священной Римской империи в 1355–1378 годах, вложил много средств в возвеличивание Праги как столицы империи, а также укрепил позиции Нюрнберга. Нюрнберг он посетил 52 раза, чем возвысил его над другими городами Священной Римской империи, и поддержал идею строительства Фрауэнкирхе (1350–1358; см. ил. на с. 205 и 207) на большой рыночной площади этого города. Эта церковь предназначалась для важных государственных церемоний, о чем свидетельствуют портик с балконом и поистине царственный фасад, украшенный многочисленными гербами, среди которых – герб Священной Римской империи, гербы семи курфюрстов, имевших право избирать императора, а также гербы Нюрнберга и Рима (города, где короновались императоры). В остальном же внешний вид здания оформлен достаточно просто.

Фрауэнкирхе – прямая наследница дворцовых капелл, ближайшая из которых располагалась в Нюрнбергском императорском дворце. В плане эта зальная церковь с двумя боковыми нефами и трибуной для императора представляет собой прямоугольник; девять ее пролетов опираются на четыре колонны. По сути, Фрауэнкирхе – это



Нюрнберг, Санкт-Лоренц.
Западный фасад; центральная часть
завершена в 1353–1362 гг.,
башни – в 1383 г.



Нюрнберг, Фрауэнкирхе.
Хоры, 1350–1358 гг.



оригинальная готическая версия той самой романской капеллы императорского дворца, которая была построена приблизительно в 1170–1180 годах по распоряжению императора Фридриха Барбароссы (1152–1190). Предание гласит, что по меньшей мере однажды – при рождении в Нюрнберге Вацлава (Венцеля), сына Карла IV, – с балкона Фрауэнкирхе народу были показаны императорские инсигнии и реликвии. А с 1423 года эти так называемые «святыни» постоянно хранились в Нюрнберге и ежегодно выставлялись на публичное обозрение. Однако для этой цели использовали уже не балкон церкви, выполнявший не столько практические, сколько символические функции, а специально сооруженную деревянную платформу.

Роскошный нартекс Фрауэнкирхе отделан пышным ажурным орнаментом и оснащен тремя порталами, выходящими на три стороны. Боковые колонны и архиволты порталов украшены скульптурным декором (правда, архиволтов в каждой арке всего два, поэтому порталы не так глубоки, как во французских храмах). Так как галерея над нартексом имеет форму многоугольника, то не исключено, что первоначально здесь намеревались поместить двойные хоры. Пинакли, украшающие ступенчатый фронтон, и маленькая винтовая лестница на центральной оси намекают на происхождение фасада Фрауэнкирхе от светских прототипов. Фронтон разделен на множество ниш, где когда-то помещались статуи. Хоры, известные под названиями «Императорские хоры» или «Хоры Санкт-Михаэль», соединены с центральным нефом посредством аркады, арки которой заполнены парящим ажурным орнаментом из трех розеток, опирающихся на лучковую арку.

Скорее всего проект Фрауэнкирхе был разработан Петром Парлержем, молодым архитектором из Швабского Гмюнда. Петра Парлержа вызвали в Прагу в возрасте 20 лет (по-видимому, в 1353 году), задолго до того, как завершилось строительство зданий по его проектам у него на родине и в Нюрнберге. Однако сделать предварительный вывод о том, что Фрауэнкирхе – творение Парлержа, позволяет не только стиль пластического декора этой церкви, но и кубическая форма здания, и использование круглых колонн, и новаторское применение лучковых арок.

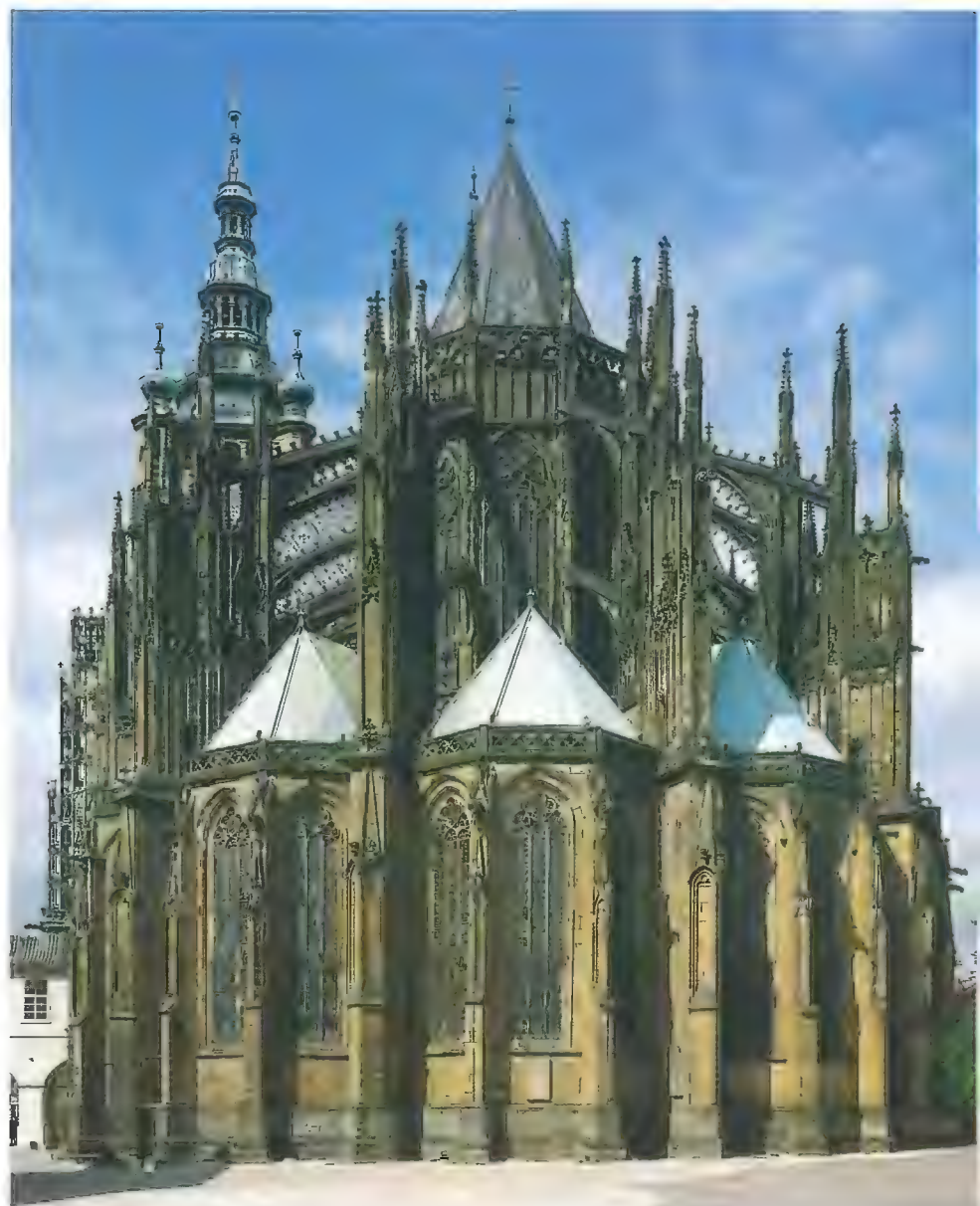
Если Фрауэнкирхе можно рассматривать как дар императора Нюрнбергу, то фасад расположенной по соседству церкви Санкт-Л

оренц (см. ил. на с. 208) – это, напротив, своего рода дар монарху от жителей города: чуть ниже ажурного парапета, расположенного под окном-розой, были укреплены гербы Богемии (в честь Карла IV) и Силезии (в честь супруги Карла, Анны фон Швейдниц). Дата начала строительных работ неизвестна, но можно утверждать, что в первоначальный проект здания контрфорсы не входили. Центральная часть западного фасада с порталом, окном-розой и фронтоном, по центральной оси которого поднимается винтовая лестница, была построена в период между 1353 и 1362 годами. Особое впечатление производит здесь то, что изысканную центральную секцию фланкируют две мощные, но незатейливые башни. Окно-роза расчленено на два слоя: на переднем плане расположился радиальный ажурный орнамент, похожий на вращающееся колесо, на заднем – собственно окно диаметром около 6 м. Необычную динамику придает этой конструкции систематический пересмотр традиционных форм готической архитектуры – процесс, появившийся в немецкой архитектуре в самых разнообразных формах. Как и все построенные в Средние века двухбашенные фасады, фасад церкви Санкт-Лоренц асимметричен. Частично открытый медный шпиль северной башни в 1498 году был позолочен; эти работы оплатило одно из богатейших семейств города – Имхоффы, дом которых стоял напротив церкви.

Прага получила статус столичного города в 1355 году, при Карле IV (с 1346 – король Богемии, в 1355–1378 – император Священной Римской империи). В сущности, она превратилась в фактическую столицу Германской империи. Однако прочные связи Праги с немецкими землями сложились значительно раньше, свидетельства чего можно обнаружить уже в XIII веке. В 1230 году баварские переселенцы основали рядом со Старым Городом квартал Новый Рынок, на территории которого действовали законы Нюрнберга, а в 1257 году у подножия холма Пражского Града возникла колония переселенцев из Северной Германии (позднее названная Малым Градом), где действовали законы Магдебурга. В 1344 году Прага стала самостоятельным архиепископством (прежде она зависела от Майнца). В том же году был заложен первый камень в основание нового собора Святого Вита (см. ил. на с. 209, 210, 211). Династия Люксембургов, к которой принадлежал Карл, поддерживала тесные связи с Францией, поэтому первым архитектором собора стал Маттьё из Арраса. Он разработал план хора; под его руководством возвели часть деамбулатория и венец капелл. В 1352 году Маттьё умер, и вскоре после этого, как мы помним, в Прагу был приглашен Петр Парлерж. Именно Парлерж внес новаторские элементы в конструкцию этого храма. Посетителя собора невольно охватывает изумление при виде того, как мастерски удалось столь юному архитектору преобразить структуру традиционного готического храма в согласии с новым, совершенно необычным эстетическим идеалом.

Интересная особенность плана здания состоит в том, что своды не приведены в соответствие с границами пролетов. Это достигнуто за счет отказа от продольного ребра и путем удвоения числа диагональных нервюр, которые образовали сложную сеть ромбов, ромбоидов и треугольников (см. ил. на с. 211). В результате взгляд зрителя переходит от стены к стене по зигзагообразной траектории. Этот окончательный отход от традиционной единообразной последовательности пролетов позволил создать принципиально новую, гораздо более динамичную, чем прежде, пространственную структуру. В разрезе свод имеет округлые очертания и необычно заостренную вершину: цилиндрический свод рассечен поперечными сводами, обрамляющими окна. При этом все нервюры имеют одинаковый диаметр. Профиль

Прага, собор Святого Вита. Нижние секции созданы в 1344–1352 гг. по проекту Маттьё из Арраса, верхний ярус и контрфорсы – позднее, по проекту Петра Парлержа

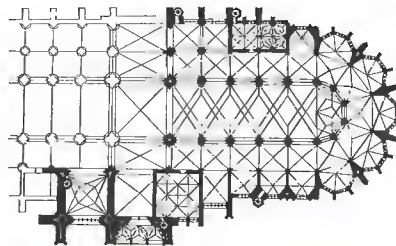


апсиды (см. ил. на с. 211) основан на кельнской модели, но несколько упрощен: здесь апсида охватывает не семь, а всего пять сторон десятиугольника. В композиционном отношении зодчий также стремился к большей отчетливости и ясности, о чем свидетельствуют выразительное обрамление окон и парапет, идущий вдоль нижнего края крыши, как в гораздо более старом хоре собора в Реймсе. Господствующую роль в композиции хора играют вертикальные элементы. Абсолютно новаторский мотив обнаруживается во внешнем оформлении восточной части собора: пинакли, которыми украшены контрфорсы между капеллами деамбулатория, прорывают карниз насквозь: фиалы их оказываются поверх карниза (см. ил. на с. 210 внизу слева). До сих пор столь утонченных приемов готическая архитектура не знала. Но еще более радикальное ниспровержение условностей мы находим в конструкции портика перед южным порталом, построенного в 1367–1368 годах. Аркада портала образована



Ил. на с. 210:
Петр Парлерж.
Прага, собор Святого Вита.
Вверху: Южный портик, 1367–1368 гг.
Внизу слева: Пинакль,
прорывающийся сквозь карниз
Внизу справа: Южный портик

Петр Парлерж.
Прага, собор Святого Вита,
после 1352 г.
Хор
Справа: План хора



Справа: Петр Парлерж.
Прага, собор Святого Вита
Трифорий со скульптурными портре-
тами-бюстами, 1374–1385 гг.



богато профилированной полукруглой аркой с балдахинами, покрывающими лепные украшения (см. ил. на с. 210 вверху и внизу справа). Но эта аркада частично скрыта за отделенными от свода нервюрами, которые лишены орнаментальной заделки в местах пересечений и сходятся на вершине выдвинутой вперед центральной колонны портала. Поскольку эта колонна выступает вперед, створки дверей располагаются под углом к стене. Трудно понять, что в этой конструкции более достойно удивления: нервюры, свободно «парящие» перед полукругом аркады, отсутствие орнаментальной заделки пересечений или «перекопленные» по отношению к стене каменные рамы дверей. Традиционная архитектурная система вывернулась здесь наизнанку.

Трифорий и верхний ярус центрального нефа были воздвигнуты между 1374 и 1385 годами. Трифорий огражден парапетом с ажурным орнаментом, структура которого необычно «расплывчата» (как в ажурном декоре на окнах часовни замка в Марбурге). Передний слой трифория, образованный поднимающимися снизу, из области аркады, служебными колонками, связан с плоскостью стены верхнего яруса посредством маленьких застекленных арок. Благодаря такой остроумной

конструкции образуются расположенные под углом к плоскости стены маленькие окошки (по сути, окна внутри окон). Эти окошки украшены внутри трилистниками и увенчаны фиалами и краббами. Опытный исследователь без труда оценит, в какой степени Петр Парлерж использовал мотивы, прежде опробованные в Кельне, Фрайбурге, Марбурге и Швабском Гмюнде. Следует также обратить внимание на галерею бюстов, размещенную в трифории собора. В числе установленных здесь скульптурных портретов – частью идеализированных, частью реалистических, – бюсты императора и его семьи, архиепископов и даже архитекторов Матьё из Арраса и Петра Парлержа. Последнее весьма существенно, так как свидетельствует о высоком социальном статусе архитектора в ту эпоху.

Влияние Парлержей

Еще два архитектора из семьи Парлержей – Генрих и Михаэль – разработали проект для главной приходской церкви в Ульме. Предполагалось построить большой зальный храм, длина которого должна была составить 126 м, а ширина – 52 м. Но затем планы изменились,

Ульрих фон Энзинген.
Ульмский собор. Центральный неф,
1392–1471 гг.



Бамберг, Обере-Пфарре.
Вид с востока, 1392–1431 гг.



Ганс Пургхаузер.
Зальцбург, приходская церковь.
Хор



и была воздвигнута базилика, центральный неф которой достиг 42 м в высоту (см. ил. на с. 212 слева). Так ульмская церковь стала одним из самых грандиозных и внушительных образцов европейского храмового зодчества. Изменения в проект внес архитектор Ульрих фон Энзинген, работавший в Ульме с 1392 года. В ходе работы он тщательно соблюдал рекомендации городского совета, который в 1395 году приобрел право патронажа над этой церковью. К выдающимся достижениям фон Энзингена следует причислить проект ульмской башни, которая достигла 162 м в высоту и стала, таким образом, высочайшей церковной башней в мире. Свод центрального нефа по проекту фон Энзингена был возведен к 1471 году.

Не будучи епископской церковью, ульмский храм тем не менее ни в чем не уступал крупнейшим соборам своего времени. Это объясняется не только его гигантскими пропорциями, но и использованием типичных для соборной архитектуры мотивов: конструкция свода ульмского хора заимствована из собора Праги, форма опорных столбов центрального нефа – из собора Аугсбурга. Когда залная церковь была преобразована в базилику, хор оказался значительно ниже центрального нефа. Еще одна примечательная черта интерьера ульмской церкви – резко сужающиеся кверху стрельчатые арки, которые задают общую вертикальную устремленность композиции.

Особого внимания заслуживает система освещения ульмского храма. Эту черту уже в 1488 году подметил монах Феликс Фабри. Его рассуждение по этому поводу – самое раннее из дошедших до нас описаний такого рода. Фабри пишет о том, что свет заливают все внутреннее пространство здания, так что получается «церковь без единого темного уголка». Развиваясь на протяжении XV века, эта особенность – заполнение интерьера церкви ярким и чистым солнечным светом – превратилась в одну из основных отличительных черт немецкой храмовой архитектуры. Французские соборы (например, в Шартре) с мрачным интерьером и глубокими, насыщенными темными тонами росписями канули в прошлое. Яркая освещенность немецких

соборов достигалась не за счет большей площади окон, а благодаря новому способу остекления: основная масса стекол оставалась неокрашенной, а потому лучше пропускала свет.

В это время в Бамберге была возведена церковь «в стиле Парлержей» – так называемая Обере-Пфарре (Верхний приход. – *Примеч. ред.*), хор которой начали строить в 1392 году, а завершили тридцать девять лет спустя. Апсида с деамбулаторием и капеллами охватывает девять сторон шестнадцатиугольника, а верхний ее этаж представляет собой полудекагон. В деамбулатории треугольные в плане пролеты чередуются с квадратными или трапециевидными. Это позволило установить пары параллельных контрфорсов под прямым углом к стене.

Интересная особенность здесь состоит в том, что в углах многоугольного верхнего яруса хора сходятся пары аркбутанов. В более ранних постройках к углу стены мог примыкать только один аркбутан. Впоследствии это новшество было развито, и в некоторых зданиях в одном углу сходятся целых три аркбутана (как в соборе 1471 года во Фрайбурге). Кроме того, бамбергские аркбутаны имеют двухскатную верхнюю поверхность; этот мотив заимствован из наружного декора центрального нефа церкви Санкт-Лоренц в Нюрнберге. Такая форма аркбутанов заставляет – по меньшей мере обычного зрителя – усомниться в их конструктивной необходимости. А благодаря тому что сочленение контрфорса с аркбутаном оформлено в виде «дуги», зрителю открывается также архитектурное строение верхнего яруса апсиды.

В период своего пребывания в Богемии Петр Парлерж также построил хор церкви Санкт-Бартоломеус в городе Колине-на-Лабее (Колин-на-Эльбе; 1360–1378). Главная особенность этой церкви состоит в том, что продольная ось хора имеет многоугольное потолочное перекрытие; в дальнейшем этот мотив стал одной из отличительных черт немецкой готики. Многоугольный свод позволяет убрать окна с центральной оси, и этим определяется его значение. Такой радикальный отход от структуры классического французского собора

Вверху:
Петер из Франкенштайна.
Нейс (Польша), костел Святого Якуба.
Центральный неф, начало строитель-
ных работ – 1423 г.

Внизу:
Ганс Крумменауэр, Ганс Пургхаузер.
Ландсхут, Санкт-Мартин.
1385 – ок. 1460 гг.

впоследствии повторялся во многих образцах немецкой храмовой архитектуры, хотя эти более поздние здания обычно оказывались зальными церквями, а не базиликами, как церковь в Колине. В зальных хорах госпитальной церкви в Ландсхуте (начало строительных работ – 1408 г.; см. ил. на с. 213 внизу) и главной приходской церкви в Зальцбурге (см. ил. на с. 212 справа), построенных в одно время, в центр многоугольного пространства хора помещена цилиндрическая колонна. У ее вершины сходятся несколько элементов свода; но такая колонна частично загораживает окно, расположенное на центральной оси хора. В результате зрительное восприятие пространства претерпевает существенные изменения. Обе церкви были построены под руководством выдающегося архитектора Ганса Пургхаузера.

В церкви Святого Духа в Гейдельберге (начало строительных работ – 1398 г.) и в костеле Святого Якуба в Нейсе (начало строительных работ – 1423 г.) стена деамбулатория задумана как продолжение стен центрального нефа, и вес ее приходится на внешние контрфорсы. Главная особенность этого костела, строившегося частично под руководством Петера из Франкенштайна, – два ряда исключительно мощных восьмиугольных в плане колонн, которые сложены из чередующихся слоев кирпича и тесаного камня. Эти ряды опор производят поистине потрясающий эффект перспективы. Так, уже в первой половине XV столетия были освоены приемы, получившие дальнейшее развитие в архитектуре мюнхенской Фрауэнкирхе (см. ил. на с. 215).

Центральный неф францисканской церкви города Торунь (в прошлом прусского, а ныне польского) оснащен внутренними контрфорсами; таким образом торуньский зодчий предвосхитил тяжеловесные и строгие архитектурные конструкции нескольких более поздних немецких готических храмов. Впрочем, торуньская церковь, построенная в середине XIV века, была не первой в своем роде. Конструкция с внутренними контрфорсами, огромное преимущество которой состояло в том, что внешние поверхности стен оставались свободными, появилась еще в XIII веке (таков, например, хор приходской церкви в Марбурге). Но в Торуни она достигла беспрецедентной мощи. Трудно поверить, что суровая простота этих архитектурных форм зародилась на основе францисканского устава. Такая тяжеловесная строгость не характерна именно для этого монашеского ордена, и впоследствии она находила архитектурное воплощение не столько в монастырских, сколько в приходских церквях. В южной стене торуньской церкви находится ниша, тянущаяся от пола до самого свода. Наружный декор здания чрезвычайно скуп: единственный декоративный элемент – глиняный фриз под карнизом. Гладкие стены пронизаны высокими проемами окон.

Зальные церкви Виттельсбахов

Прекрасный готический город Ландсхут был резиденцией герцогов Нижней Баварии. Следовательно, здесь располагался один из четырех дворов династии Виттельсбахов (остальные три находились в Ингольштадте, Мюнхене и Штраубинге). С конца XIV века и в особенности в XV веке во всех этих четырех городах возводились большие зальные церкви. Приходская и коллегиальная церковь Санкт-Мартин (см. ил. внизу и на с. 214) – это, по словам историка архитектуры Эриха Сталедера, «квинтэссенция гражданской гордости и княжеской представительности». Строительство Санкт-Мартин завершилось с возведением изящной башни в 1500 году.

Достигнув 130 м в высоту, она стала высочайшей кирпичной башней мира. Строительство ее началось еще под руководством



Ганс Штетхаймер, Стефан Пургхаузер.
Ландсхут, Санкт-Мартин.
Башня, завершена в 1500 г.



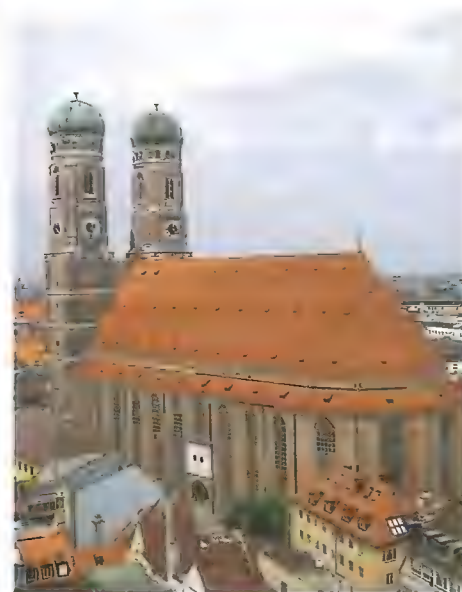
архитектора Ганса Штетхаймера (ум. ок. 1460). Верхние этажи башни, как сейчас полагают, создал мастер Стефан Пургхаузер. Стены башни сложным образом расчленены глухими и сквозными арками; многие ее детали выполнены из светлого камня. Стилль этой конструкции вызывает ассоциации с архитектурой Нидерландов; не исключено, что такая связь действительно имела место благодаря сложному (как явствует уже из их фамилий) генеалогическому древу династии Виттельсбахов фон Штраубинг-Голланд-Геннегау. Шпиль башни охватывает корона из переплетенных двухскатных стрельчатых арок. Хотя она и не образует «вороньего гнезда», но тем не менее отлично вписывается в традицию соборных шпилей Ульма, Эслингена, Ройтлингена и Бургоса с их замысловатыми, причудливыми конструкциями.

Интерьер церкви Санкт-Мартин (см. ил. на с. 213 внизу) принадлежит к числу самых смелых архитектурных пространств в истории готического храмового зодчества. Ганс Крумменауэр приступил к возведению хора приблизительно в 1385 году, а упоминавшийся выше Ганс Пургхаузер продолжил строительные работы в центральном нефе. Последний состоит из девяти пролетов и оснащен двумя рядами исключительно тонких опорных столбов, которые при диаметре всего 1 м достигают 22 м в высоту. Свод спроектирован по образцу свода собора Святого Вита в Праге: по центральной оси каждого опорного столба проходит тонкий скругленный пилястр, соединенный с нервюрами свода. Низкие капеллы в боковых нефах были сооружены на средства гильдий и богатых «отцов города».

Последняя по времени создания из зальных церквей в землях, находившихся под властью династии Виттельсбахов, — это Фрауэнкирхе в Мюнхене (1468–1488; см. ил. на с. 215), которая стала крупнейшей и одной из самых передовых по стилю среди европейских церквей своего времени. Снаружи это глухо замкнутое здание чем-то напоминает бункер: башни здесь не украшены рядами остроконечных пинаклей, и ничто не отвлекает внимания от компактной основной части здания. Такой тип архитектуры как бы предоставляет право голоса всем базовым элементам строительного искусства. Действительно, здание весьма компактно, но отказ от пышного изобилия форм не только не лишает его эстетической убедительности, но, напротив, усиливает впечатление уверенной, спокойной мощи. Этот стиль имеет нечто общее с архитектурой XX столетия, в целом основанной на принципе «чем меньше, тем больше». Уверенность, с которой это монументальное, исключительно четкое по форме сооружение было уместено среди окрестных домов, плотно примыкавших друг к другу, поистине поразительна. И до сих пор оно бесспорно остается символом города, олицетворяя собой все то, что удалось достичь Мюнхену к XX веку. Чрезвычайная простота основной части здания объясняется тем, что оно не имеет трансептов и создано по типу просторной зальной церкви, а по всему периметру расположены капеллы такой же высоты, что и центральный неф. Глубину капелл можно оценить при взгляде на церковь снаружи.

Луковицеобразные купола (сооруженные лишь в 1524–1525 годах, но, по-видимому, спроектированные значительно раньше), несомненно, были задуманы как аллюзия на знаменитый иерусалимский храм, который в Средние века считался Храмом Соломона (а в действительности представлял собой мусульманскую мечеть Омара, более известную как «Купол Скалы»). Архитектура этого здания была известна в Германии по гравюрам из книг *«Путешествия по Святой Земле»* Брейденбаха (Майнц, 1486) и *«Всемирная история»* Шеделя (Нюрнберг, 1493). Точное скульптурное изображение его до сих пор сохранилось на алтаре работы Паппенхайма в соборе Айхштетта (1489–1497).

Йорг фон Хальспах.
Мюнхен, Фрауэнкирхе, 1468–1488 гг.



Йорг фон Хальспах.
Мюнхен, Фрауэнкирхе, 1468–1488 гг.,
луковицеобразные купола –
1524–1525 гг.
Вверху: Своды бокового нефа
Внизу: Вид с юго-востока



Штральзунд, Мариенкирхе,
ок. 1384–1440 гг., шпиль – 1708 г.
Слева: Свод нартекса
Справа: Апсида, вид с северо-востока
На с. 217: Вид с юго-востока

Мюнхенские купола – далеко не первые луковичеобразные купола в империи; они прекрасно вписываются в позднеготическую традицию, берущую начало, по-видимому, от купола отдельно стоящей башни Онде Ливе Фраукерк в Бреде и прошедшую ряд промежуточных этапов (часовня Гроба Господня в церкви Санкт-Анна в Аугсбурге, 1506, и церковь в Раушенберге близ Марбурга).

Просторный интерьер Фрауэнкирхе производит поразительное впечатление. Здесь были использованы современные для той эпохи формы, а это означало видимую простоту. Исключением является только свод, однако он не определяет структуру пространства. При этом утонченность архитектурных форм поистине поражает. Блестящий мастер Йорг фон Хальспах залил весь интерьер ярким солнечным светом, умудрившись при этом скрыть источники освещения: окна спрятаны в нишах, где помещаются капеллы, и загорожены толстыми колоннами центрального нефа. В определенном смысле перед нами – радикально переработанная версия центрального нефа церкви Санкт-Мартин в Ландсхуте (см. ил. на с. 213); вместо тонких колонн здесь использованы мощные башнеобразные опоры, а высота боковых капелл сравнялась с высотой свода.

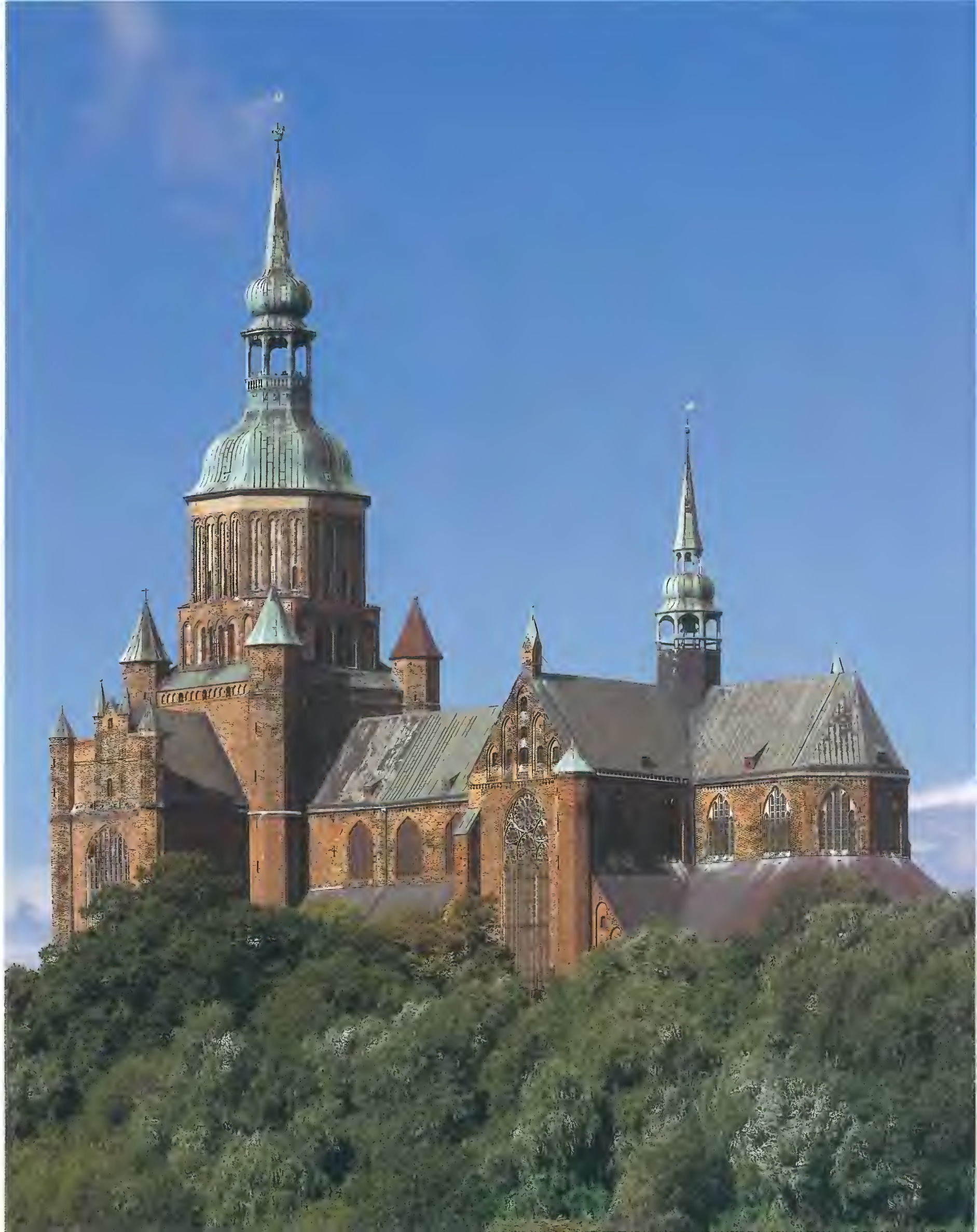
Как мы уже отметили, архитектуру этого здания невозможно назвать монотонной и серой; напротив, это великолепный образец творческого подхода к принципам готики в Германии. Такой подход более ценен, что в других странах в ту эпоху утрата оригинальности компенсировалась простым заимствованием французской «пламенеющей» готики, в которой монотонное повторение единообразных структурных элементов отягощалось исключительной сложностью декоративных форм. В Германии же «пламенеющий» стиль так и не прижился.

Позднеготическая архитектура Северной Германии

Вопреки попыткам некоторых исследователей провести произвольную параллель между положением дел в сфере искусства на севере

Германии и ситуацией политического и экономического застоя в деятельности Ганзейского союза северогерманская архитектура ни в чем не уступала южногерманской. Величественную Мариенкирхе в Штральзунде (ок. 1384–1430/1440; см. ил. на с. 216–217) следует рассматривать как первоисточник прекрасной строгости форм, характеризующей главную церковь Мюнхена, несмотря на все различия между этими двумя постройками, связанными с базиликальной формой Мариенкирхе и ориентацией ее зодчих на любекский образец. Внешняя поверхность стен Мариенкирхе освобождена от контрфорсов, а ради сохранения четкости этой сложной структуры, тяготеющей к стилю укрепленных замков, все аркбутаны были спрятаны под крышами трансепта. Благодаря этому общий зрительный эффект стал определяться верхним ярусом здания. Западная часть, в особенности напоминающая крепостную башню, утяжелена псевдотрансептом, который в действительности представляет собой всего лишь растянутый вдоль поперечной оси нартекс. Над этим псевдотрансептом высится гигантская восьмигранная башня, фланкированная двумя угловыми башнями и, подобно крепостной башне, окруженная парапетной стенкой с амбразурами. Церковь расположена на юго-западе города, в месте, где когда-то проходила городская стена. Шпиль башни, вознесшийся на 150 м в высоту, превзошел не только шпили любекских церквей, но и возведенный Генрихом Хюльдем ажурный шпиль собора в Страсбурге, поднявшийся лишь на 142 метра. Сохранившийся до наших дней шпиль Мариенкирхе был сооружен в 1708 году. Новизна штральзундской церкви определяется тем, что ее зодчий «вывернул наизнанку» принципы ранней готики: по словам историка архитектуры Георга Дехио, все структурные элементы были помещены снаружи, в результате чего при взгляде на интерьер конструкция здания далеко не очевидна.

Вершины своего мастерства штральзундский зодчий достиг в проекте многоугольной апсиды. На каждой грани стены размещены три окна, точнее, полноценное среднее окно и примыкающие к нему



Хинрих Брунсберг.
Старгард, Мариенкирхе,
начало строительных работ – незадолго до 1400 г.
Слева: Деамбулаторий
Справа: Хор



с боков два полуокна. Если рассматривать эти окна в фас, они воспринимаются как раскрытый триптих-складень; если же смотреть на них сбоку, все они представляются полуокнами, отделенными друг от друга углами стены. Нет ничего удивительного в том, что столь абстрактная архитектура, основанная на игре зрительных иллюзий, не была оценена по достоинству в XIX веке, когда окна на фасадах трансепта снабдили ажурным орнаментом, а наружные стены пресбитерия без малейшей к тому необходимости оснастили пилястрами.

Еще до 1400 года архитектор Хинрих Брунсберг начал работы по возведению хора грандиозной церкви Мариенкирхе в Старгарде – уникальной кирпичной базилики с трифорием. К числу ее необычных особенностей относятся ниши для скульптур под капителями опорных столбов. Здесь они удачно вписаны в общую композицию интерьера – в отличие от аналогичных ниш в соборе Милана, созданных приблизительно в то же время, но чересчур тяжеловесных и громоздких, тем более что там они были объединены с капителями.

Крупнейшим строительным проектом XV столетия к северу от Альп была реконструкция Мариенкирхе в Гданьске (Данциге), не ставшая, однако, последним из крупных произведений готической архитектуры в этом регионе (см. ил. на с. 219). Центральный неф

Гданьск (Данциг), Мариенкирхе,
ок. 1343–1502 гг.
Слева вверх: Вид с севера
Слева внизу: Угловые окна в юго-вос-
точном углу пересечения централь-
ного нефа с трансептом



этой церкви был обрамлен двумя боковыми; капеллы сравнивались по высоте с центральным нефом, а рукава трансепта оказались асимметричными (в северном рукаве два прохода, в южном – три). Три особенности гданьской Мариенкирхе вызывают ассоциации с искусством Нижнего Рейна и Нидерландов: во-первых, боковые нефы перекрыты отдельными крышами (как в двух францисканских церквях в Торунь); во-вторых, порталы и большое окно помещены в нишу, оформленную как двухскатная стрельчатая арка; и в-третьих, здание украшено башней с контрфорсами (для кирпичной архитектуры немецкой готики этот элемент не характерен). Гданьская Мариенкирхе особым образом вписана в систему городских улиц. Каждый портал соединен с улицей; не исключение и портал в восточной стене (абсолютно нетипичный элемент храмового зодчества), который связан с переулком Фрауэнгассе. В числе выдающихся архитектурных инноваций следует упомянуть необычное сочленение двух угловых окон на пересечении центрального нефа с южным рукавом трансепта. Когда опоры стен переместили внутрь здания, в этом углу оказалось два полуокна неодинаковой высоты. До сих пор угловые окна в готической архитектуре (например, в Испании или Венеции) использовались почти исключительно в светских строениях, они были невелики по

Гданьск (Данциг), Мариенкирхе.
Ячеистый свод



размерам и, главное, размещались только на внешних углах и никогда – на внутренних, как здесь.

Не менее впечатляет оформление наружных стен, полностью лишенных всякого орнаментального декора. Непрерывный карниз четко выделяется на фоне стены ярким белым пояском; по контрасту с кирпичными стенами он изготовлен из камня. Еще одна примечательная особенность – скошенные углы, благодаря которым стены как бы перетекают друг в друга. Таким образом, изящные угловые башни (созданные по любекскому образцу), которые придают всему зданию дух светского великолепия, отлично вписываются в естественную логику всей архитектуры Мариенкирхе. Своды в интерьере выполнены в основном в «ячеистой технике», заимствованной из светской архитектуры Саксонии, что видно при анализе дворца Альбрехтсбург в Мейсене (см. ил. на с. 229).

Северный боковой неф собора в Бремене – зального храма, созданного на основе романской базилики, – следует причислить к величайшим достижениям позднеготической архитектуры на севере Германии. Строительство его началось при архиепископе Иоганне Роде II (1497–1511), а завершено было в 1522 году, незадолго до того, как до Бремена докатилась волна Реформации. Использованный здесь

Вверху:
Бременский собор.
Северный боковой неф,
ок. 1500–1522 гг.

Внизу:
Брунsvик, собор Санкт-Блезиль.
Северный боковой неф,
1469–1474 гг.



сетчатый свод, игнорирующий границы между пролетами, весьма необычен для архитектуры немецкого храма и гораздо более оригинален, чем своды Мариенкирхе в Гданьске, которые, несмотря на новаторскую для той эпохи форму, четко соотносились с пролетами. Зодчий собора Бремена Корд Поппелькен с большим вкусом привел старые элементы в гармонию с новыми; от старого романского здания он сохранил капители колонн и некоторые другие элементы. Процесс повторного использования старых элементов зашел так далеко, что уже в XVI веке на северной стене была воспроизведена «акведукная» система южной стены, созданная в XIII столетии. Это объясняется характерным для некоторых немецких архитекторов конца Средневековья «археологическим» подходом к своей работе: они совершенно сознательно включали в свои проекты различные старинные архитектурные формы. Образцами такого историзма служат, в частности, башня Кляйн Санкт-Мартин в Кельне (1460–1486) и южная башня собора в Оснабрюкке (1505–1544).

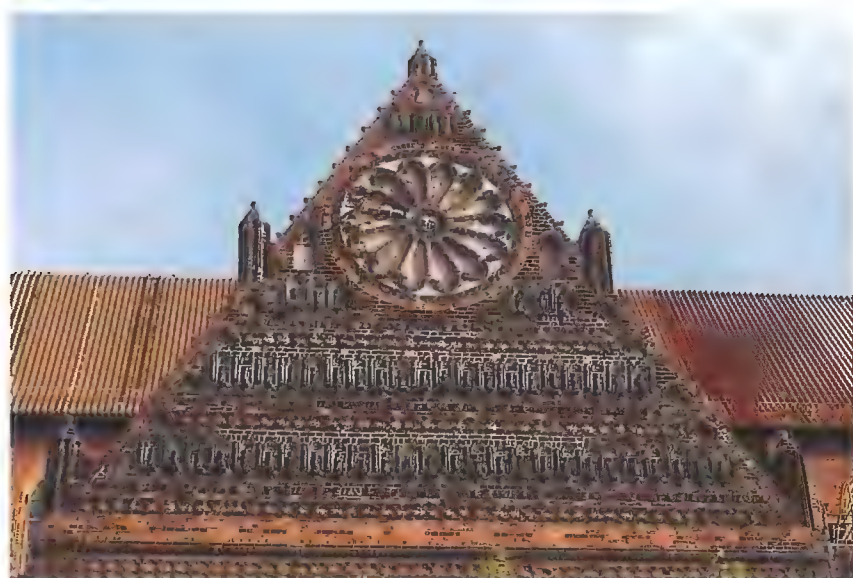
Приблизительно за тридцать лет до реконструкции северного бокового нефа собора в Бремене сходным образом был перестроен северный боковой неф брунsvикской коллегиальной церкви Санкт-Блезиль (1469–1474). При этом старая романская архитектура не была принята в расчет: благодаря своей экспрессивной новизне этот двойной северный неф резко контрастирует с сохранившимися элементами предыдущего здания церкви. Здесь установили необычные колонны – задолго до того, как подобные им опорные столбы появились в архитектуре южных регионов (например, в Айхштетте; самые знаменитые образцы находятся в Португалии – в Сегубале и Оливенсе). Каждая из этих круглых колонн оснащена четырьмя пилястрами, спирально обвивающими главный ствол, подобно виноградным лозам. Предшественницами этой формы колонн условно можно считать спиральные колонны романской архитектуры, образцы которых сохранились в монастыре Санкт-Гилес в Брунsvике. Особенно эффектно выглядят колонны Санкт-Блезиль благодаря чередованию спиралей, закрученных по часовой стрелке и против нее. А рисунок нервюры свода сменяется через каждые два пролета.

На примере церкви Санкт-Николас в Висмаре отчетливо видно, что кирпичная готическая архитектура может быть весьма изысканной, т. е. аскетичная строгость некоторых известных образцов кирпичной готики вовсе не являлась следствием использованных материалов. Южный портик этой церкви в XV веке был увенчан пышно декорированным фронтоном (см. ил. на с. 221). Фигурки святого Николая и Девы Марии, изготовленные из глазурованной глины, повторяются в двух главных рядах пластического декора, а также в треугольной композиции, обрамляющей центральную глухую розетку, в середине которой изображен солнечный лик. Невзирая на обилие образности, декор этого фронтона отличается удивительно четкой геометричностью.

Этот конкретный образец изысканных кирпичных композиций был выложен на плоской поверхности; однако на севере Германии существовала также традиция гораздо более сложной структуры стен – с ажурным декором, вимпергами, краббами, декоративными средниками окон. Все кирпичные фронтоны такого рода восходят к фронтоны Мариенкирхе в Нойбранденбурге (ок. 1300). Своего расцвета эта традиция достигла в XIV веке в архитектуре Мариенкирхе в Пренцлау (см. ил. на с. 222). В начале XV века она пережила еще один подъем, что отразилось в декоре церкви Санкт-Катарина в Бранденбурге (см. ил. на с. 221).

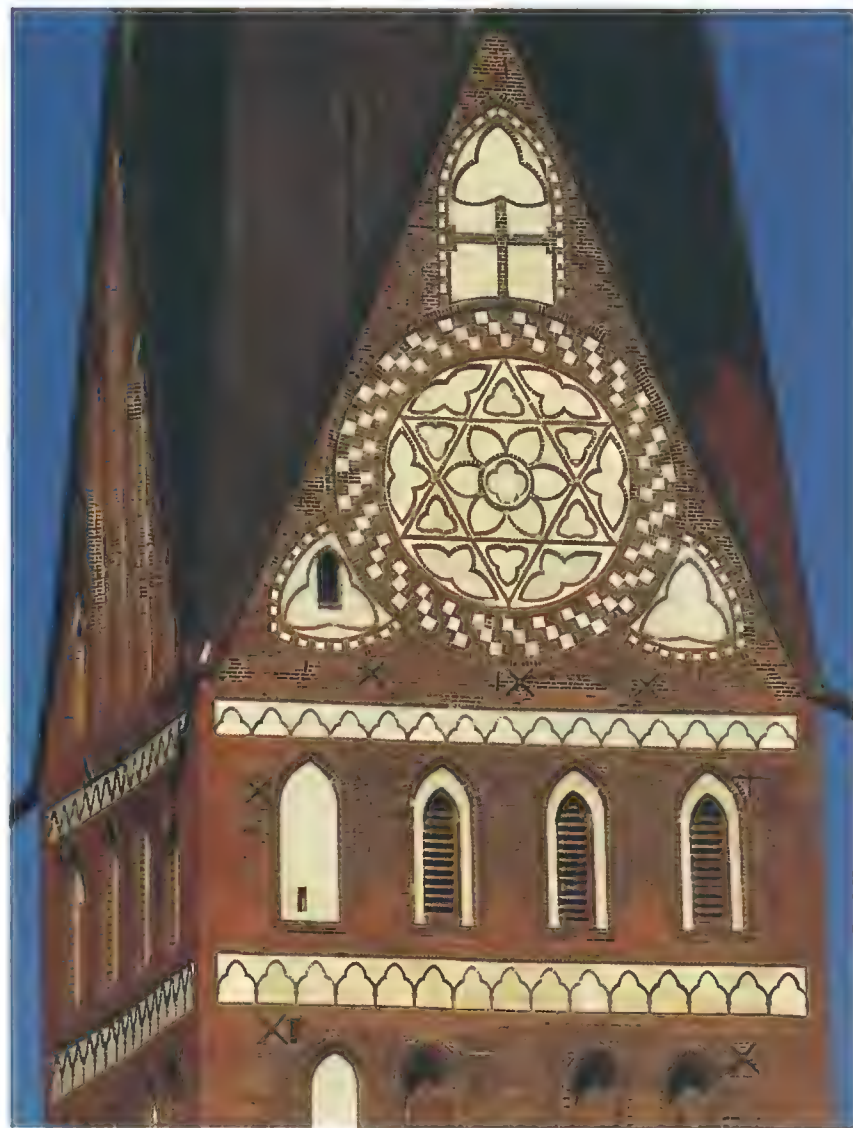
Вверху:
Висмар, Санкт-Николас.
Фронтон южного портика,
XV в.

Внизу:
Бранденбург, Санкт-Катарина.
«Висячая» ажурная розетка,
XV в.



Вверху:
Нойбранденбург, Новые Ворота.
Фасад, XV в.

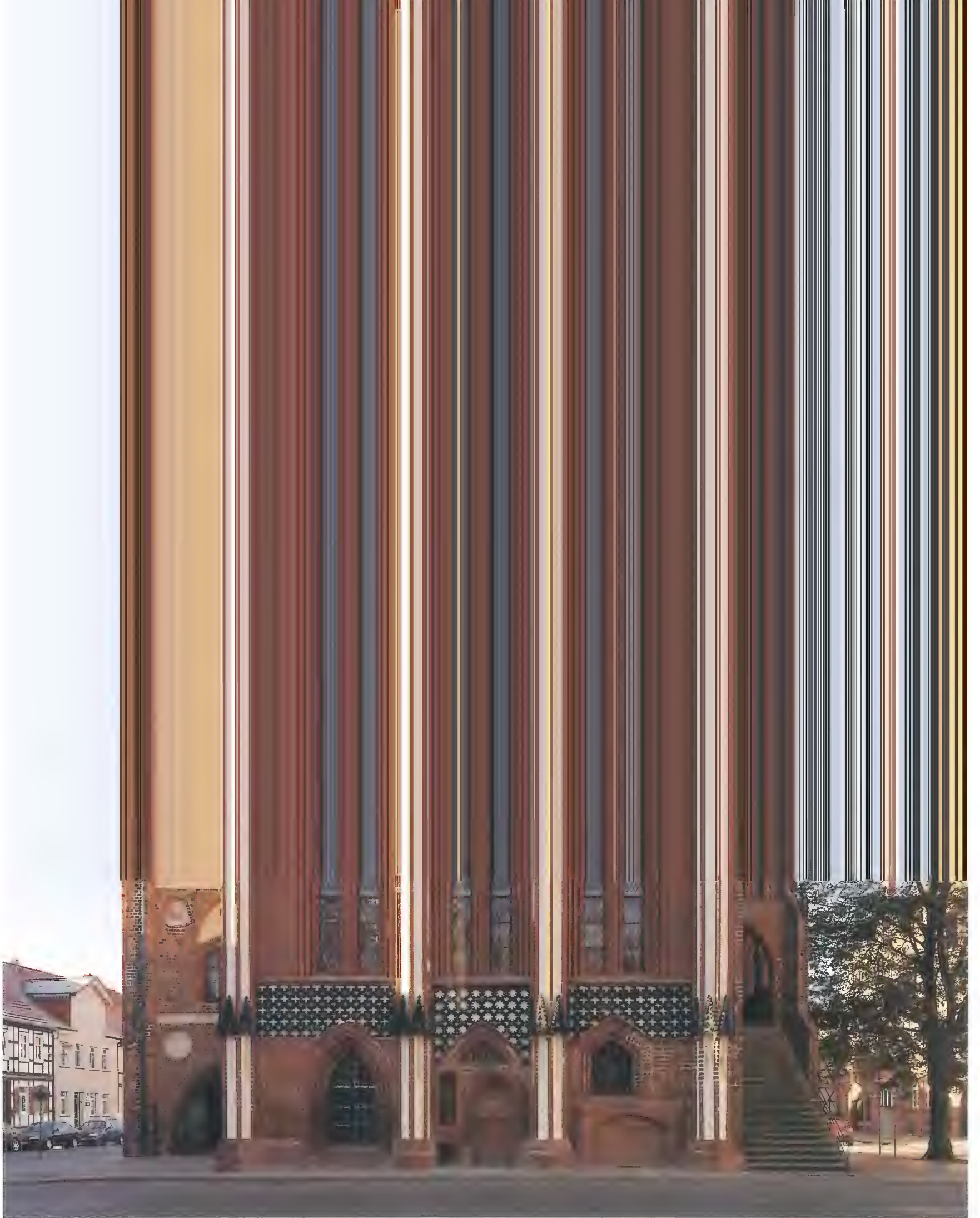
Внизу:
Люнебург, Санкт-Иоганн.
Башня, XV в.



Ил. на с. 222:
Пренцлау, Мариенкирхе,
ок. 1325 г.
Вид с востока

Ил. на с. 223:
Хинрих Брунсберг.
Ратуша в Тангермюнде,
ок. 1420–1430 гг.







Вверху слева:
Висмар, резиденция архидиакона,
XV в.

Вверху справа:
Штральзунд, ратуша и церковь
Санкт-Николас, XIII–XV вв.

Внизу:
Нойбранденбург,
Трептовские ворота, XIV–XV вв.

Ил. на с. 225:
Мариенбург (Мальборк, Польша),
Верхний и Средний замки, XIV в.

Светская каменная архитектура

В 1234 году в Штральзунде были введены законы Любека. В XIII веке к западному фасаду церкви Санкт-Николас пристроили здание ратуши. Тем самым была воспроизведена любекская модель: в Любеке здание ратуши также вплотную примыкает к церкви – Мариенкирхе. В XV веке штральзундская ратуша приобрела современный вид, и на северной (узкой) стороне этого здания появился фасад. Работавший здесь зодчий черпал вдохновение из двух чрезвычайно несхожих между собой любекских проектов. Одним образцом послужил для него фасад Мариенкирхе, обращенный в сторону кладбища и построенный в середине XIV века, другим – фасад, выходящий на рынок (1440–1442). Из Любека были заимствованы и такие элементы, как крытая наружная аркада, лучковые арки, обрамляющие окна главного яруса, и свободно стоящая верхняя часть фасада, где относительно узкие щипцы разделены восьмигранными башенками, увенчанными пинаклями. Поверхности стен в верхних ярусах фасада украшены глухими нишами и сквозными проемами, причем последние имеются лишь в свободно стоящих секциях. За этой стеной параллельно друг другу расположены три двухскатные крыши, поднимающиеся лишь до середины свободно стоящей конструкции. Сугубо декоративный характер этого сооружения подчеркнут пронизывающими фасадную стену отверстиями, сквозь которые видно лишь голубое небо; зодчий даже не пытался создать видимость какого-либо функционального предназначения верхней секции фасада.

Мотив пронизанных сквозными отверстиями щипцов и изящных башенок, соответствия которому мы не находим в любекских моделях, использовал Хинрих Брунсберг в проекте фасада ратуши в Тангермюнде (1420–1430; см. ил. на с. 223). Единственное отличие штральзундских круглых окон от тангермюндских состоит в том, что розетки в Штральзунде изготовлены из медных пластин, а не из ажурной керамики. Прототипом же подобного сочетания щипцов и башенок следует считать фасад ратуши Альтштедтер в Брунсвике, возведенный в 1302–1347 годах.

Схожую конструкцию имеет наружная сторона Трептовских ворот в Нойбранденбурге, и здесь щипцы со сквозными отверстиями чередуются с тонкими башенками. На протяжении XIV–XV веков жителям Нойбранденбурга удалось возвести самую прекрасную во всей

империи городскую стену – и притом сложенную из кирпича! По сей день эта круглая в плане стена с четырьмя великолепными воротами вызывает искреннее изумление. Это удивительный комплекс двойных крепостных валов и рвов, низких ворот и надвратных башен, связанных с мостообразными внешними двориками. Все эти ворота, предназначенные для въезда в город, представляют собой, по сути, готические триумфальные арки. По мере ослабления первоначальной оборонительной функции башни становились все более зрелищными и декоративными. Эстетический элемент присутствовал в оборонительных сооружениях и раньше, но в Нойбранденбурге он впервые выступил на первый план и сыграл определяющую роль. Правда,





в основе своей проект ворот был традиционен, но в конструкции надвратных башен воплотились неведомые до тех пор в готической городской архитектуре композиционная свобода и новизна.

Отличный пример кирпичного здания со ступенчатым фронтоном представляет собой резиденция архидиакона в Висмаре (см. ил. на с. 224), выстроенная в середине XV века. Правда, фронтон здесь имеет лишь один уступ (не исключено, что этот тип фронтона зародился в Вестфалии), однако он оснащен амбразурами, как фронтоны зданий в Ростке и на Нижнем Рейне (например, в Калькаре). Стена фронтона разделена на вертикальные секции глухими нишами и украшена круглыми окнами, ланцетовидными арками и непрерывными средниками (все эти элементы составляли основу декора типичного любекского жилого дома). Особо следует отметить формирование своего рода «колоссального» стиля: ниши фронтона тянутся от верхней части здания вплоть до карниза над нижним этажом. Нижний этаж четко отделен от фронтона, представляя собой как бы его «основание»; роль границы выполняют карниз и геометрический фриз из глазурованного кирпича. Стены сложены из чередующихся слоев глазурованного и неглазурованного кирпича. Под амбразурами боковых стен размещены невысокие аркады; тот же мотив мы встречаем в архитектуре висмарской церкви Санкт-Николас. Особого внимания заслуживает факт развития комплексного архитектурного стиля, который сочетал в себе формы храмовой, фортификационной и жилой архитектуры.

То, что резиденция архидиакона сохранилась по сей день, позволяет нам до некоторой степени примириться с утратой ее непосредственно-го прототипа – здания средней классической школы в Висмаре.

В Мариенбурге (Мальборке), главной крепости рыцарей Тевтонского ордена, сходным образом сочетались черты монастырской, фортификационной и дворцовой архитектуры. Первый камень в основание этой крепости был заложен во второй половине XIII столетия. Мариенбург был административным центром Тевтонского ордена, а с 1309 года – резиденцией великого магистра ордена. Не считая укреплений, занимающих обширную территорию, крепость состоит из двух главных частей: Верхнего замка и Среднего замка, соединенных мостом.

Дворец великого магистра, расположенный в западном углу Среднего замка и выступающий за плоскость замковой стены, – один из лучших образцов светской архитектуры той эпохи. Главные его залы – Летний рефекторий (см. ил. на с. 226) и Зимний рефекторий. Двухэтажный Летний рефекторий оснащен рядами окон с крестообразными каменными переплетами. Каждое окно помещено между двумя контрфорсами, образующими ниши для пар гранитных колонн – главных несущих элементов конструкции. Колонны не обрываются на уровне верхнего этажа рефектория, но тянутся еще выше и завершаются лучковыми арками. Здание венчает парпет с амбразурами. Крышу в 1901 году расширили, чтобы защитить эти ценные

Кельн, башня ратуши,
1407–1410 гг.



Мариенбург, Летний рефекторий,
ок. 1383–1393 гг.



архитектурные элементы; к сожалению, из-за этого зрителю теперь не столь очевидны истоки архитектуры этого замка, восходящей к светским постройкам Рейнской области. Удачно завершают композицию две «будки привратника», опирающиеся на мощные кронштейны. В мотивах внешнего декора здания отмечали связи с французской архитектурой; декор интерьера восходит к моделям скандинавских монастырей.

Башня кельнской ратуши – это поистине уникальное произведение светской каменной архитектуры. В целом, если не считать связей с более ранней городской архитектурой Ахена и Нидерландов, эта башня представляет собой оригинальное произведение искусства. То же самое верно и в плане ее отношений с храмовой архитектурой. Функции этажей этой башни (которую иногда называют древнейшим «небоскребом» Европы) были четко распределены с самого начала. В подвале хранили городские запасы вина. На первом этаже размещались архивы и финансовое управление; на втором – зал совета; на третьем – дополнительный зал собраний; наконец, четвертый и пятый этажи были отведены под оружейные комнаты. Внутри шпиля башни находился колокол церкви Санкт-Михаэль. Все этажи были ярко освещены солнечным светом, который проникал через большие окна с крестообразными переплетами, помещенные в ниши с двухскатными стрельчатыми арками. Проведенная в 1995 году реставрация ста двадцати четырех статуй, украшающих эту башню, вернула ей былое величие. Этот «дом-башня», представляющий собой нечто среднее между донжоном замка и ратушей, – единственный в своем роде шедевр готической архитектуры.

Ровно через сто лет после возведения ратушной башни в Кельне архитектор Ганс Бегайн Старший получил заказ на реконструкцию ратуши в Нюрнберге. Один из самых талантливых архитекторов рубежа XV–XVI веков, Ганс Бегайн ввел целый ряд новшеств в немецкую архитектуру, главным из которых явился окруженный аркадой внутренний двор. Впервые такой двор был использован в 1509 году в проекте Вельзерхоф в Нюрнберге. По-видимому, моделями для

Ганс Бехайн Старший.
Нюрнбергская ратуша, 1514–1515 гг.
Фасад зала совета

Бехайна здесь послужили аналогичные кастильские дворiki, созданные его соотечественниками – Гансом из Кельна и его сыном Симоном (например, в бургосском дворце Каса дель Кордон). Фасад зала совета нюрнбергской ратуши (см. ил. слева) свидетельствует о том, сколь важное значение имели собрания совета, проходившие регулярно и являвшиеся, по словам Эриха Мульцера, «ключевым фактором политической жизни этого города Священной Римской империи». Здесь перед нами предстает целая коллекция архитектурных элементов, по сути относящихся к репертуару форм храмового зодчества, но полностью подчиненных светскому проекту: многослойная стена, ажурные парапеты за рядами колонн, полукруглые арки ворот. Следует обратить внимание на способ соединения фасада с соседними зданиями: связь обеспечивается как на уровне первого этажа – посредством каменной «диагональной балки» (см. нижний левый угол иллюстрации), – так и на уровне верхнего этажа, посредством изгиба крыши, которая, приподнимаясь, оставляет место для маленького окошка соседнего здания и для выхода водосточной трубы (см. верхний правый угол иллюстрации).

Столицей Священной Римской империи при императоре Фридрихе III (1440–1493) был город Винер-Нойштадт. Построенная здесь в середине XV века часовня Санкт-Георг располагалась на территории замка. Она служила западными воротами, ведущими к группе замко-

Винер-Нойштадт,
часовня Санкт-Георг,
ок. 1450 г.

вых построек, и исполняла функции не только дворцовой часовни, но и зала собраний. Светский характер этого здания настолько бросается в глаза, что невозможно не провести параллель между Санкт-Георг и дворцовыми сооружениями ганзейских городов. В декоре восточного фасада доминируют геральдические мотивы: более сотни гербов, которыми украшена эта стена, подчеркивают политическую роль часовни. Под центральным окном, окруженным гербами Габсбургских земель, – на том самом месте, где надлежало находиться изваянию какого-нибудь святого, – мы обнаруживаем статую Фридриха III. И только над окном появляется скульптурное изображение Девы Марии; оно тоже помещено на центральной оси, но оказывается таким маленьким и поднято так высоко, что не может играть сколько-нибудь заметной роли в декоре фасада.

Среди образцов немецкой храмовой готики встречаются и другие постройки, архитектуру которых следует интерпретировать в свете политических функций, однако почти нигде этот светский аспект не выражен столь явно, как в Винер-Нойштадте. Поэтому часовню Санкт-Георг следует рассматривать как исключение, тем более что немецкие монархи (особенно в сравнении с испанскими) никогда не выступали в роли рьяных покровителей искусств.

Одно из немногих зданий, непосредственно связанных с деятельностью Максимилиана I (1493–1519), – так называемая «Золотая





Слева:
Брауншвейг, Кнохенхауэрштрассе,
11. XV в.

Справа:
Нюрнберг, Вайнмаркт, 1.
Эркер, ок. 1482 г.

Ил. на с. 229:
Арнольд из Вестфалии.
Мейсен, дворец Альбрехтсбург,
начало строительных работ –
ок. 1470 г.
Вверху: Западная сторона (внутрен-
ний двор)
Внизу слева: Башня с винтовой
лестницей
Внизу справа: Покои курфюрста

крыша» в Инсбруке. От этой бывшей императорской резиденции сохранился только фасад, главная особенность которого – эркер, похожий на балкон для зрителей (каковым он и являлся). Созданная Никласом Тюрингом из Меммингена, эта постройка увековечила память о состоявшейся в Инсбруке свадьбе Максимилиана с Бьянкой Сфорца из Милана. Впоследствии из ее эркера зрители наблюдали публичные празднества, проходившие на рыночной площади. Этот прямоугольный выступ с окном, украшенный геральдическими мотивами (рельефными гербами и живописными изображениями знаменосцев), целиком занимает первый из верхних ярусов фасада. Над ним находится ложа, еще дальше выступающая за плоскость стены. Она также служила балконом для зрителей во время праздников. Ложа украшена портретами императора и двух его жен, а также рельефными изображениями мавританских танцев.

Большинство готических эркеров такого рода сооружалось по заказам богатых горожан. Их стандартная многоугольная в плане форма, несомненно, восходит к типичной форме появившихся ранее частных капелл, многоугольные апсиды которых выступали за плоскость стены дома. В Нюрнберге эркеры стали строить на крышах жилых домов, и в результате в XV–XVII веках город приобрел едва ли не самый очаровательный в Европе силуэт. Например, в доме на Вайнмаркт из репертуара форм храмового зодчества заимствованы ажурный декор и контрфорсы (хотя такие формы можно рассматривать и как «одомашненные» элементы фортификационной архитектуры).

Дворец Альбрехтсбург в Мейсене (см. ил. на с. 229) славится как самый оригинальный в Германии XV века образец светской архитектуры. Многие использованные здесь мотивы копировали архитекторы по всей Восточной, Центральной и Северо-Восточной Европе и после того, как эпоха Ренессанса осталась в далеком прошлом. Заказ на строительство нового дворцового здания архитектор Арнольд из Вестфалии получил в 1470 году от братьев Эрнста и Альбрехта фон Веттинов. В результате было создано первое немецкое здание, имеющее полное право называться не столько замком, сколько дворцом.

Дворец Альбрехтсбург выстроен по единому архитектурному проекту с четкой эстетической концепцией. Кроме того, в нем воплотился в высшей степени оригинальный подход к решению архитектурных задач: зодчий вплотную приблизился к границам возможного. При взгляде на план этого дворцового комплекса становится очевидно, что

прогрессивность архитектуры сочетается в нем с необычайной динамичностью. Входом во дворец служит главная винтовая лестница, ведущая в главный корпус и в северное крыло. Из северного крыла открывается доступ в расположенную по диагонали к нему пристройку к северо-восточному углу. Из восточной стены дворца выступают пять сторон многогранника капеллы, а к западной стене пристроена большая винтовая лестница. Южная стена дворца примыкает к северной стене готического собора; в сочетании эти два здания образуют впечатляющий архитектурный комплекс, возвышающийся на холме над Эльбой. Сложенный из белого камня замок отличается резкостью, угловатостью форм, своеобразным «экспрессионизмом». Гладкие стены членятся на ярусы лишь посредством простых карнизов, но зато они пронизаны большими «окнами-занавесами» в арках (эта форма окна распространилась очень широко, вплоть до Португалии и Мексики). Весьма эффектен также профиль крыши, где впервые в Германии – если не считать ганноверской ратуши – были использованы мансардные окна (они появились здесь ранее 1453 года).

В башнеобразном сооружении, примыкающем к западной стене дворца, помещается исключительно оригинальная винтовая лестница, которую видно снаружи через сквозные аркады (см. ил. на с. 229). В конструкции этой лестницы, которая кажется невероятно пологой и плавной, следует отметить несколько важных инноваций: это изогнутые ступени, полая сердцевина и опоры в виде тонких колонок, «перетекающих» в перила (на один марш приходится три колонки). Все элементы лестницы, кроме ступеней, сложены из кирпича. Еще одно блестящее творение мастера Арнольда – «кристаллы» ячеистых сводов, почти лишенные нервюр. По контрасту с кирпичной лестницей все стены сложены из камня. В полной мере великолепие ячеистых сводов раскрывается во внутренних помещениях замка – например, в покоях курфюрста (см. ил. на с. 229). Единственный традиционный элемент здесь – скамья, идущая вдоль стены. Во всех прочих отношениях эта комната производит причудливое впечатление футуристического шедевра. Стоит ли удивляться, что ее необыкновенная форма была воспроизведена в ряде экспрессионистских зданий и кинофильмов 20-х годов XX века? Высокий асимметричный свод с глубокими впадинами свидетельствует о том, что зодчий вышел здесь на новый уровень творческой свободы, – уровень, которого до тех пор не знала готическая архитектура.



Мастер Ганс Виттен.
Фрайбергская коллегиальная церковь
(Саксония). Кафедра, 1508–1510 гг.



Грацский замок.
Двойная винтовая лестница,
ок. 1500 г.



Саксония на рубеже XV–XVI веков была, без сомнения, одной из самых развитых в культурном отношении областей Германии. Именно здесь в 1508–1510 годах мастер Ганс Виттен создал необычную кафедру с лестницей для фрайбергской коллегиальной церкви – удивительное полускульптурное-полуархитектурное произведение, кафедра в котором выполнена в форме цветка лилии. Ступени лестницы (впервые за всю историю архитектуры!) представляют собой отдельные каменные бруски без подступеней. Позднеготическая архитектура Саксонии снова превосходит модерн XX века. Конструкцию этой кафедры можно интерпретировать и в контексте изысканных растительных мотивов архитектуры, часто использовавшихся около 1500 года; лучшие их образцы можно обнаружить в Колежио де Сан-Грегорио в Вальядолиде (см. ил. на с. 283) и в бывшей бенедиктинской церкви в Хемнице.

Дерзкое новаторство в конструкции винтовых лестниц вообще являлось отличительной чертой немецкой готики. Исключительно оригинальная двойная винтовая лестница была построена в Грацском

замке по заказу Максимилиана I. Здесь две винтовые лестницы на каждом этаже встречаются на общей площадке. Но опоры есть только у ступеней нижней лестницы, верхняя же удивительным образом повисает в воздухе. «Все это мощное высеченное из камня сооружение пульсирует стремительной динамикой, подчеркнутой контрастной игрой светотени» (Гюнтер Брухер).

Деревянная архитектура

Деревянные каркасные конструкции – фахверки – были распространены в светской архитектуре немецких земель почти повсеместно. Вообще деревянная архитектура была известна во многих странах Европы, но здесь она достигла наивысшего расцвета (хотя ее традиции были сильны также в Англии и Нормандии). Если учесть, что техники деревянного зодчества использованы более чем в 90 процентах средневековых построек в немецких землях, то становится очевидно: обойти вниманием деревянные конструкции в любой работе, посвященной средневековой архитектуре, было бы серьезной ошибкой. По иронии

судьбы многие города на побережье Северного моря, до сих пор считающиеся типично средневековыми (например, Брюгге во Фландрии), с течением временем утратили все деревянные постройки, а это значит, что облик их весьма существенно изменился. Чтобы познакомиться со средневековой деревянной архитектурой, следует побывать в таких городах, как Кведлинбург, Гослар, Целле, Дудерштадт, Мюнден, Швабский Галль, или в Кольмаре.

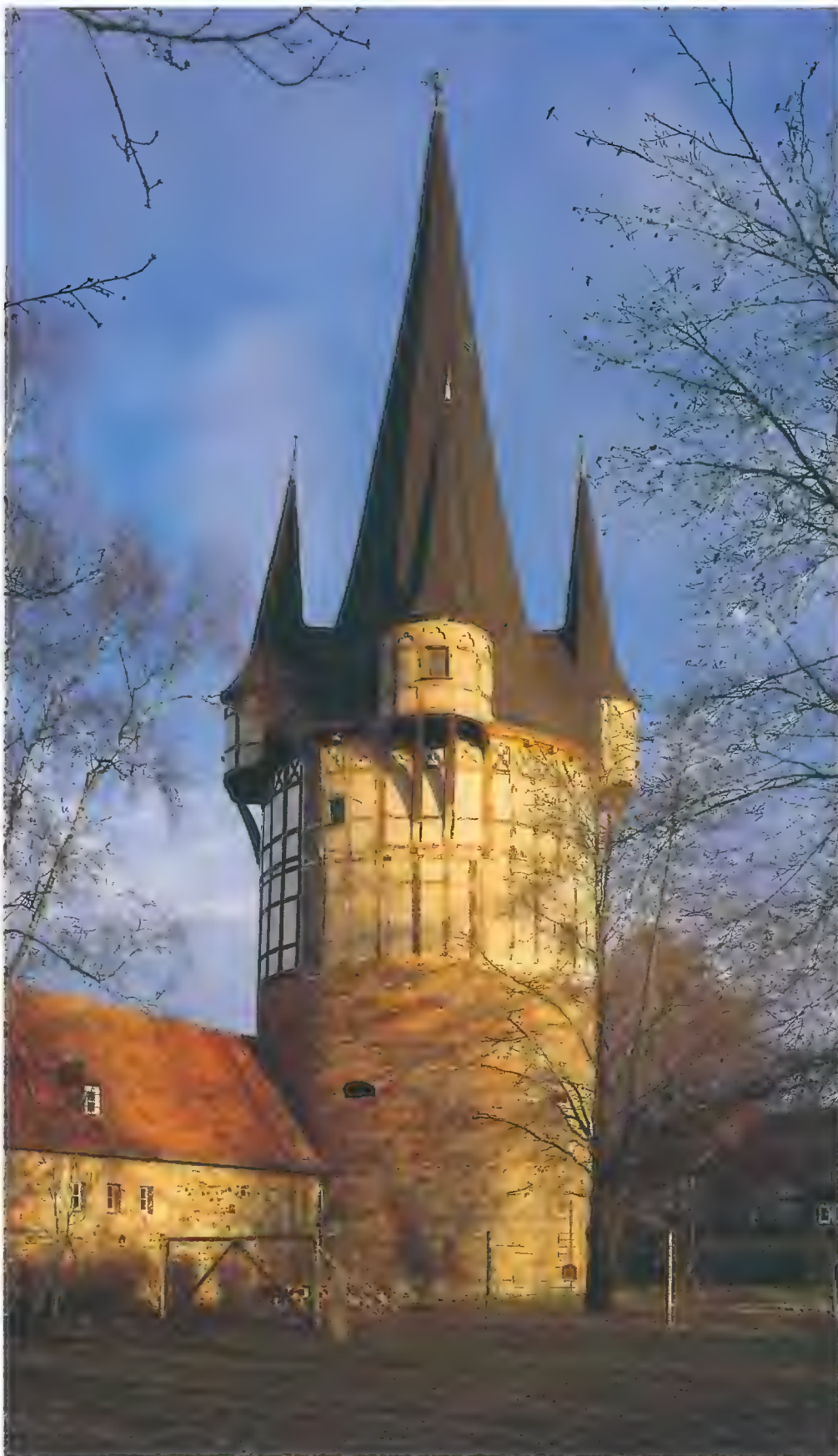
Фахверковая конструкция состоит из деревянного каркаса и наполнителя – глины или кирпичей, которыми заполняют промежутки между брусками. Конструктивные элементы в ней выполняют одновременно и декоративную функцию. Деревянные брусья, видимые снаружи, дают зрителю четкое представление о структуре здания, поэтому необходимость в таких стандартных элементах классической архитектуры, как карнизы, фризy или пилястры, отпадает. Фахверковая конструкция находила самые разнообразные применения: на каркасе из деревянных брусков строили жилые дома, складские помещения, укрепленные здания, больницы, ратуши и даже маленькие церкви. Но у деревянных построек был серьезный недостаток: уязвимость при пожаре (хотя дубовая древесина относительно устойчива к воздействию высоких температур). Городские власти нередко принимали противопожарные меры, запрещая настилать крыши из соломы или возводя толстые каменные брандмауэры (как, например, в Оснабрюкке). Кроме того, они поощряли замену деревянных фасадов каменными, как в Нюрнберге. Этот процесс начался, по-видимому, раньше, чем предполагают многие исследователи. К примеру, дом №12 по Обере Кремергассе в Нюрнберге (см. ил. на с. 232) обзавелся каменным фасадом не позднее 1398 года. Впрочем, на внешнем виде здания это почти не отразилось, за исключением конфигурации окон. Первоначально они были сгруппированы по три, и среднее окно в каждой тройке располагалось несколько выше боковых (такая схема размещения окон была распространена во всей Верхней Германии и Швейцарии). Соседние здания с деревянным каркасом на каменных цоколях (дома №16 и 18 по Унтере Кремергассе; см. ил. на с. 232) датируются уже более поздним периодом, 1452–1560 годами.

Материалы, шедшие на строительство здания, не всегда определялись зажиточностью горожанина-заказчика. Качество некоторых фахверковых построек, возведенных по заказам могущественных гильдий или богатых патрициев, было исключительно высоким. Типичное гильдейское здание периода около 1480 года – гильдия «Братство Михаэля» – стоит на рыночной площади «деревянного» города Фрицлара. От соседних жилых домов его явно отличают расположенный на первом этаже зал, в который ведут две аркады со стрельчатыми арками, и эркер, охватывающий три этажа – со второго по четвертый. На уровне крыши этот эркер преобразуется в восьмигранную башню со шпилем. Столь узкая постройка – результат законодательных ограничений, связанных с планировкой города: под дома с выходившими на улицу фасадами, отводились маленькие участки. Конструкция этого здания гильдии восходит к франконской традиции деревянного зодчества, распространенной в Центральной и Западной Германии.

В Эхингене (Швабия) сохранилось до наших дней новое здание больницы Святого Духа (см. ил. на с. 232), выстроенное в характерной алеманнской традиции фахверков, которая господствовала во всех юго-западных немецких землях. Ее отличительными чертами, в частности, являются маленькие окна, втиснутые в узкие пространства между перемычками, и большие расстояния между стойками рамы. Эти стойки вместе с распорками образуют различные геомет-



Ганс Якоб фон Эттинген.
Нойштадт близ Марбурга.
Башня Юнкер-Ганзен, 1480 г.



Справа сверху:
Нюрнберг. Обере Кремергассе, 12
(здание слева), не позднее 1398 г.
Каркасные деревянные здания,
Унтере Кремергассе, 1452 1560 гг.



Справа внизу:
Эхинген (Швабия),
больница Святого Духа, 1532 г.



Вверху:
Матиас Рорицер.
Нюрнберг, Санкт-Лоренц.
Зальный хор, галерея
с парапетом,
завершена не позднее 1466 г.

Внизу:
Аннаберг, Санкт-Анна,
1499-1525 гг.
Северный
боковой неф

рические фигуры, которым давали антропоморфные имена. На первом этаже этой больницы располагалась богадельня, на втором и третьем – комнаты так называемых «ученых» и слуг. Кухня первоначально также помещалась на третьем этаже.

Дом на Кнохенхауэрштрассе в Брауншвейге (см. ил. на с. 228) может служить образцом фахверка, типичного для Нижней Саксонии (хотя такой тип деревянных конструкций встречается и по всей Северной Германии). Правда, от старинного здания сохранились лишь фрагменты, но и они отчетливо демонстрируют характерные черты этого типа: все брусья расположены под прямым углом друг к другу, верхние этажи выдаются далеко вперед, стойки рамы разделены узкими интервалами, и, наконец, ряды близко помещенных друг к другу окон образуют так называемый «фонарь». Подоконники, украшенные резьбой, винтовым фризом, надписями и типичными позднеготическими орнаментами предвосхищают пышную декоративную резьбу XVI столетия.

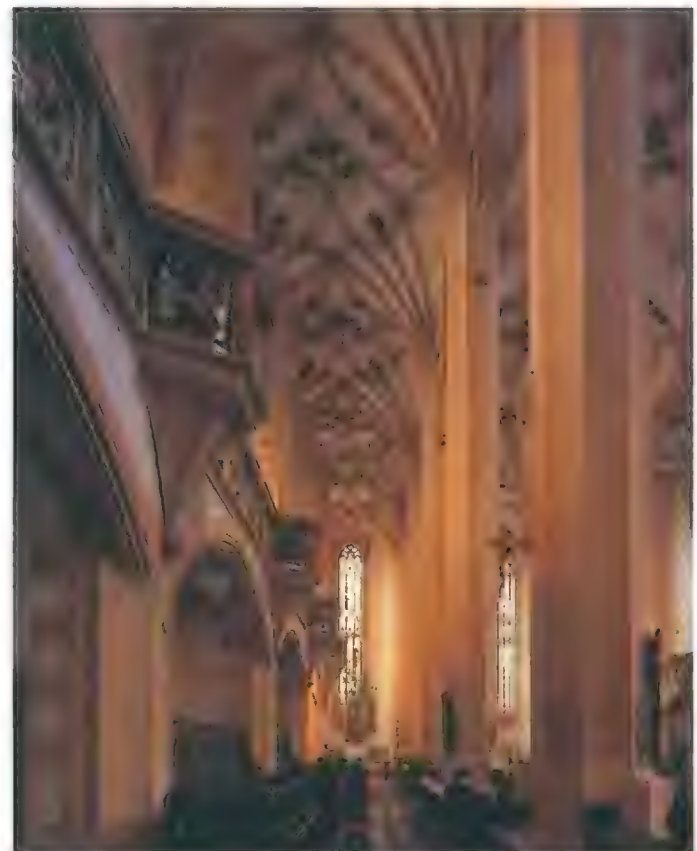
В 1480 году в Нойштадте близ Марбурга была воздвигнута башня Юнкер-Ганзен (см. ил. на с. 232) – круглое укрепленное здание смешанной конструкции, в которой камень сочетался с деревянным каркасом. Эта башня служила для защиты замка и небольшой деревушки. В архитектурном отношении она представляет собой нечто среднее между донжоном замка и бастионом крепостной стены.

Зальные храмы Саксонии

Храмовое зодчество в середине XV века все еще находилось под благотворным влиянием новаторской архитектуры Парлержей, ни в коей мере не утратив при этом оригинального творческого начала. В церкви Санкт-Лоренц в Нюрнберге карниз, разделявший ярусы хора парлержевой церкви в Швабском Гмюнде, преобразился в стенной коридор с ажурным парапетом, выступающим за плоскость стены, подобно кафедре. Эта галерея, сооруженная не позднее 1466 года, быстро вошла в репертуар форм немецкой архитектуры и стала появляться в зальных храмах по всей Саксонии, хотя и претерпела небольшие изменения: нижний ряд окон обычно соответствовал капеллам, расположенным под стенным коридором. Такой коридор можно встретить в коллегиальной церкви Фрайберга (после 1484 г.), а также в созданных позднее церквях Девы Марии в Цвикау, Пирне и Мариенбурге, в бенедиктинских церквях Хемница, в Санкт-Вольфганг-цу-Шнееберге и в церкви на рыночной площади Галле.

Но лучший образец подобной галереи находится в церкви Санкт-Анна в Аннаберге (1499–1525), примечательной и во многих других отношениях. Здесь ажурное кружево парашета уступило место пластическому декору. Что касается прочих особенностей церкви, то контрфорсы здесь окончательно перенесены внутрь здания и с восхитительным пренебрежением традицией пронзают своды. Как и в Фрайберге, грани колонн слегка вогнуты; этот мотив также заимствован с севера – из церкви Санкт-Николаас в Лüneбурге (1407/1440). Знаменитый свод Санкт-Анна (см. ил. на с. 235) демонстрирует удивительную художественную свободу, которую обрели немецкие мастера в позднеготический период. Особого внимания заслуживают здесь даже не прекрасный «цветочный» узор и не форма пятовых камней, «вырастающих» из опорного столба, подобно древесным ветвям, а плавные переплетения нервюр, которые изгибаются во всех трех измерениях с удивительной свободой, редкой не только для готики, но и для самых новаторских барочных построек.

Моделью для сводов в Аннаберге и аналогичных проектов послужили своды светской постройки, созданной южногерманским масте-



Бенедикт Рид.
Прага, Град, зал Владислава,
1493–1515 гг.



Ил. на с. 235
Вверху:
Аннаберг, Санкт-Анна. Свод,
завершен в 1525 г.
Внизу слева:
Альсфельд, Санкт-Вальпургис. Замко-
вый камень свода хора, ок. 1400 г.
Внизу справа:
Швабский Галль, Санкт-Михаэль. Зам-
ковый камень свода хора, после 1525 г.

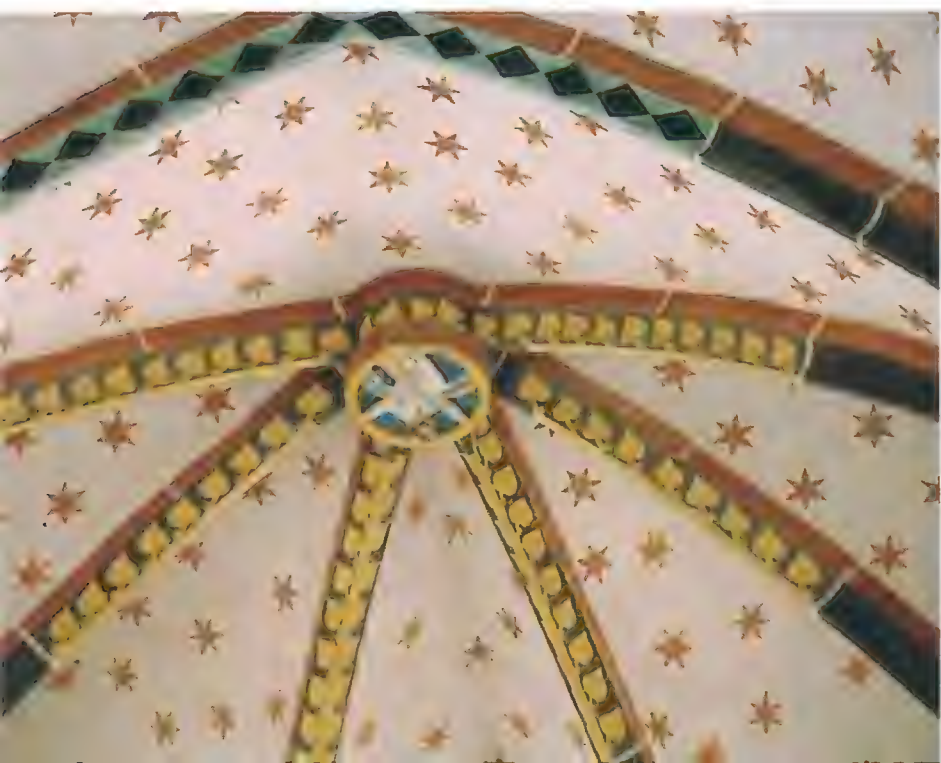
ром Бенедиктом Ридом, — зала Владислава в Пражском Граде (1493–1515; см. ил.). Благодаря длинным гибким нервюрам, устремляющимся во всех направлениях и формирующим сеть ячеек, пространство зала освобождается от традиционного монотонного господства прямоугольных форм.

Помимо свода над залом Владислава (состоящим, в сущности, только из свода, — прочие элементы играют лишь второстепенную роль), своды не должны оказываться в центре внимания исследователя архитектуры, сколь бы важную роль в формировании пространства они ни играли. Даже если свод и производит специфический зрительный эффект, влияющий на восприятие пространства, то это, как правило, становится возможным лишь благодаря пространственной композиции в целом, отводящей своду подобную роль. Рассматривать свод вне здания как единого целого невозможно. Тот факт, что история архитектуры уделяет сводам исключительное внимание, объясняется неспособностью интерпретировать другие, на первый взгляд, простые элементы здания, осознать истинную ценность которых зачастую гораздо труднее. При сравнении традиционной формы сводов, все еще популярной на рубеже XIV–XV веков (см. ил. на с. 235), и композиций начала XVI века, таких, как своды в Аннаберге или в Швабском Галле (см. ил. на с. 235), сразу обнаруживается сдвиг к более сложным архитектурным проектам и более изысканным принципам использования архитектурного пространства.

Заключение

Невозможно представить себе, как развивалась бы в дальнейшем архитектура немецких земель (которая, как мы видели, к XV веку достигла беспрецедентного уровня новаторства), если бы на нее не оказали влияние два исторических феномена: Реформация и Ренессанс. Оба эти явления повлекли за собой глубокие перемены. Несмотря на то что позднеготическая архитектура в Германии, вне всяких сомнений, была способна удовлетворить спрос на церкви нового типа, под воздействием Реформации храмовое зодчество пришло в упадок. Что же касается Ренессанса, то достаточно вообразить себе, в какое потрясение и замешательство должна была повергнуть мастеров-каменщиков, работавших в русле поздней готики, встреча с новой итальянской архитектурой, не говоря уже о развернувшейся в то время долгой дискуссии о формах и принципах классической архитектуры, не давшей сколько-нибудь заметных результатов. Воздействие ренессансной архитектуры на Германию оказалось принципиально иным, чем влияние ренессансной живописи: тщетно мы стали бы искать в немецких землях «Дюрера-архитектора». Со временем раскол между готической и ренессансной архитектурой углубился до такой степени, что породил в немцах — и не только среди мастеров-каменщиков, но и среди позднейших историков архитектуры, — настоящий комплекс неполноценности.

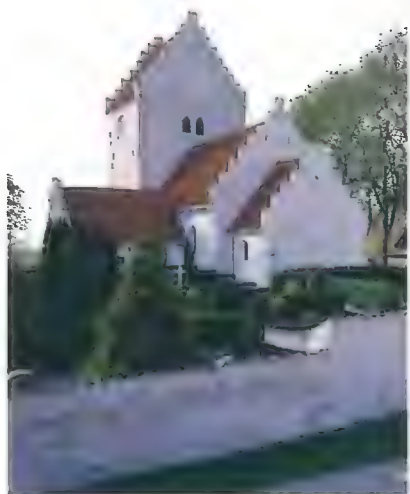
Однако все могло бы сложиться совершенно иначе, и свидетельства тому мы находим в документах той эпохи (разумеется, такая точка зрения не согласуется с представлением об истории архитектуры, созданным за 500 лет гипертрофированного внимания к итальянскому Ренессансу). В 1517 году один итальянец, спутник кардинала Луиджи д'Арагона, отметил в своих записках о путешествии по Центральной Европе: «[немцы] весьма почитают мессу и храмы и строят так много церквей, что, вспоминая, как в Италии относятся к мессе и сколько бедных церквей там пребывает в небрежении, я не могу не позавидовать этой стране...»



Пабло де ла Рьестра
Готическая архитектура Скандинавии
и стран Восточной и Центральной
Европы

Средневековая архитектура Скандинавии и стран Восточной и Центральной Европы – маргинальная тема, почти совершенно не разработанная историками искусства: похоже, на этих окраинах Европы им чересчур неуютно и холодно! В результате эти регионы редко воспринимаются как важная часть европейского культурного наследия. Никому нет дела до того, что на одном лишь острове Готланд сохранилась 91 средневековая церковь, а Рига – один из красивейших и богатых башнями ганзейских городов. Историки сбрасывают со счетов не только эти факты, но и мнение Наполеона: потрясенный красотой костела Святой Анны в Вильнюсе, он, как утверждают, заявил: «Если бы я мог, я поставил бы эту церковь на ладонь и перенес в Париж».

Сложнее всего обстоят дела с Польшей. Многим старинным памятникам польской архитектуры не уделяют внимания по той причине, что они находятся на территории, в прошлом принадлежавшей Германии. Так, например, в научной литературе почти не идет речи об архитектуре Силезии, Тюрингии и даже Богемии (за исключением Праги). Более того, в Польше (как и в Скандинавии того же периода) местный готический стиль зачастую был очень тесно связан с готикой различных регионов Германии.



Церковь Гислингов

«К концу эпохи Средневековья в результате длительного взаимодействия между народами Прибалтики, которые тесно сосуществовали друг с другом, здесь сформировалась самостоятельная культурная область... Важную функцию носителя этого культурного единства выполнял нижненемецкий язык – местная «лингва франка». На нем говорили повсеместно, от Западной Фландрии до Восточной Прибалтики; наряду с местными наречиями его понимали во всех северных городах» (Герхард Аймер).

В связи с этим особую роль играли Ганзейский союз и Любек как его центр. При более тщательном анализе следовало бы также выделить функции скандинавских монархов, монахов-цистерцианцев и представителей нищенст-



Роскильский собор.
Вид в восточном направлении

вующих монашеских орденов, а также принять в расчет различные независимые интеллектуальные течения (такие, как шведский «бригиттинизм»). Прибалтийскую готику невозможно отождествить ни со стилем, типичным для Любека и ганзейских городов, ни даже с кирпичной архитектурой – как явствует из многочисленных образцов средневекового каменного зодчества на территории Эстонии и Швеции.

Дания и Швеция

Истоки готической архитектуры в Дании и Швеции разнообразны. Собор в Роскилле (см. ил. на с. 236) свидетельствует о том, что ранняя французская готика успела оказать влияние на датскую архитектуру раньше, чем появились первые готические постройки в Германии. И хотя собор Роскилле отличается от готических храмов в Нуайоне, Аррасе и Лане, без них он просто немыслим. Чрезвычайно важный как с архитектурной, так и с исторической точки зрения собор в Упсале (см. ил. на с. 237) трудно вообразить себе вне сферы влияния французской архитектуры вообще и творчества Этьенна де Бонно в частности. Но с другой стороны, собор в Тронхейме тесно связан с английской архитектурной традицией. А церкви Святого Петра в Мальмё, Святого Иакова в Риге или Риддархольм в Стокгольме могли с таким же успехом быть построены в Любеке. Даже Вестфалия внесла свой вклад в развитие североευропейской готической архитектуры.

Но несмотря на такое разнообразие, практически все главные храмы этого обширнейшего региона были украшены алтарными стенками-складнями и другими произведениями выдающихся любекских мастеров. И это дает возможность без колебаний назвать Любек «генератором» культуры средневековой Северной Европы. Кисти одного только Берта Нотке принадлежат роспись алтаря в соборе Орхуса, «Пляска смерти»

в церкви Святого Духа в Таллине, роспись старого главного алтаря в Упсале и группа со святым Георгием в стокгольмской церкви Святого Николая. А росписи алтарей Богоматери в соборах Орхуса и Оденсе выполнены Клаусом Бергом.

При попытке дать общий обзор готического храмового зодчества в Дании прежде всего неизбежно притягивает к себе внимание одна особенность, а именно – ступенчатый фронтон. Ступенчатую форму во многих храмах придавали всем фронтонам и щипцам, в том числе – венчающим главный фасад, башню и двухскатные крыши трансептов. Такая форма была, вне сомнения, заимствована из Вестфалии, хотя там использовался простой, а не ступенчатый, треугольный фронтон. Датские ступенчатые фронтоны просты, не украшены пинаклями и выполнены в липцевой манере – с глухими нишами, заимствованными из светской архитектуры. Последняя черта не чужда и немецким церквям (например, глухие ниши украшают фронтон церкви в монастыре Винхаузен близ Целле), но в Дании они применялись систематически в декоре любых храмовых построек, вне зависимости от масштабов здания. Немецкие ступенчатые фронтоны в Бранденбурге или Эрмланде гораздо более сложны и, судя по всему, являются производными от датской формы. Что касается общей структуры храмов, то в Дании был весьма распространен тип псевдобазилики с глухим верхним ярусом центрального нефа. В числе примеров можно упомянуть церкви Святой Марии в Хельсингёре, Святого Николая в Кёге, Святого Петра в Нестведе и Святого Николая в Хальмстаде.

Из четырех важнейших готических храмов, сохранившихся до наших дней на территории Дании, три являются соборами: в Роскилле, Орхусе и Оденсе. Четвертый – коллегиальная церковь Девы Марии в Хадерслеве. В соборе Роскилле можно обнаружить кирпичную



Оденсе, собор Святого Кнуда.
Вид в восточном направлении

интерпретацию типичного северофранцузского хора с галереей, созданную в самом начале XIII столетия. Примечательно, что этот стиль не получил дальнейшего развития. Профиль собора Святого Кнуда в Оденсе спроектирован по типу базилики (несмотря на то что галереи в центральном нефе лишены окон), но сколько-нибудь существенных связей с собором в Роскилле здесь не обнаруживается. Самая интересная особенность собора в Оденсе, относящегося к XIV–XV векам, – мотив искусно профилированных аркад. В Орхусе алтарная часть в XV веке была реконструирована и превратилась в зальный хор с огромными восьмигранными колоннами. Интерьер этого собора (как и большинства северогерманских и датских позднеготических храмов) полностью побелен. Наконец, базиликальная церковь Девы Марии в Хадерслеве, воздвигнутая в 1430–1440 годах, несет на себе следы любекского влияния. Ее многоугольный хор с высокими окнами, пожалуй, самый прекрасный образец датского готического хора.

В числе образцов датской готики также множество миниатюрных церквей, интерьеры которых, как и в Швеции, полностью покрыты росписью. В качестве примеров упомянем церкви на острове Фан, в Себо и Тусе. Точно так же расписывали и части интерьеры больших соборов; капелла Богоявления в соборе Роскилле представляет собой исключение.

В Швеции до наших дней сохранилось лишь три важнейших готических храма, и то в сильно измененном виде. Соборы в Упсале и Скаре были перестроены в XIX веке в стиле неоготики; правда, в 70-е годы XX века первый из них был избавлен от неоготических элементов (к счастью, этот процесс «реставрации» был завершен до возрождения интереса к неоготике, иначе восстановить первоначальный облик собора не удалось бы). Стокгольмская Великая Церковь (церковь Святого Николая) тоже, к сожалению,

нию, подвергли внешней реконструкции — еще раньше, в 1763–1765 годах, — чтобы привести ее в соответствие с барочной архитектурой королевского дворца.

Впрочем, несмотря на все это, можно с уверенностью утверждать, что собор в Упсале как носитель французской готики остается исключением (подобно собору Роскилле в Дании). Типичным для Швеции образцом готического стиля являлся вестфальский зальный храм, чему служат примерами церкви в Линчёпинге (каменная) и в Сигтуне (кирпичная). Вестфальское влияние определило также архитектуру острова Готланд: северогерманские зальные храмы послужили моделями для церквей в Шеннинге, Востерасе и многих других городах.

Особое внимание следует обратить на монастырь в Вадстене. Строители этого монастыря буквально следовали инструкциям его основательницы, святой Биргитты (Бригитты), о том, как должно выглядеть «небесное» здание. Точность ее строительных рекомендаций уникальна для XIV века. Церковь и отдельные помещения для монахов и монахинь были возведены на месте, где когда-то находился королевский охотничий домик, что для святой Биргитты являлось символом смирения гордыни.

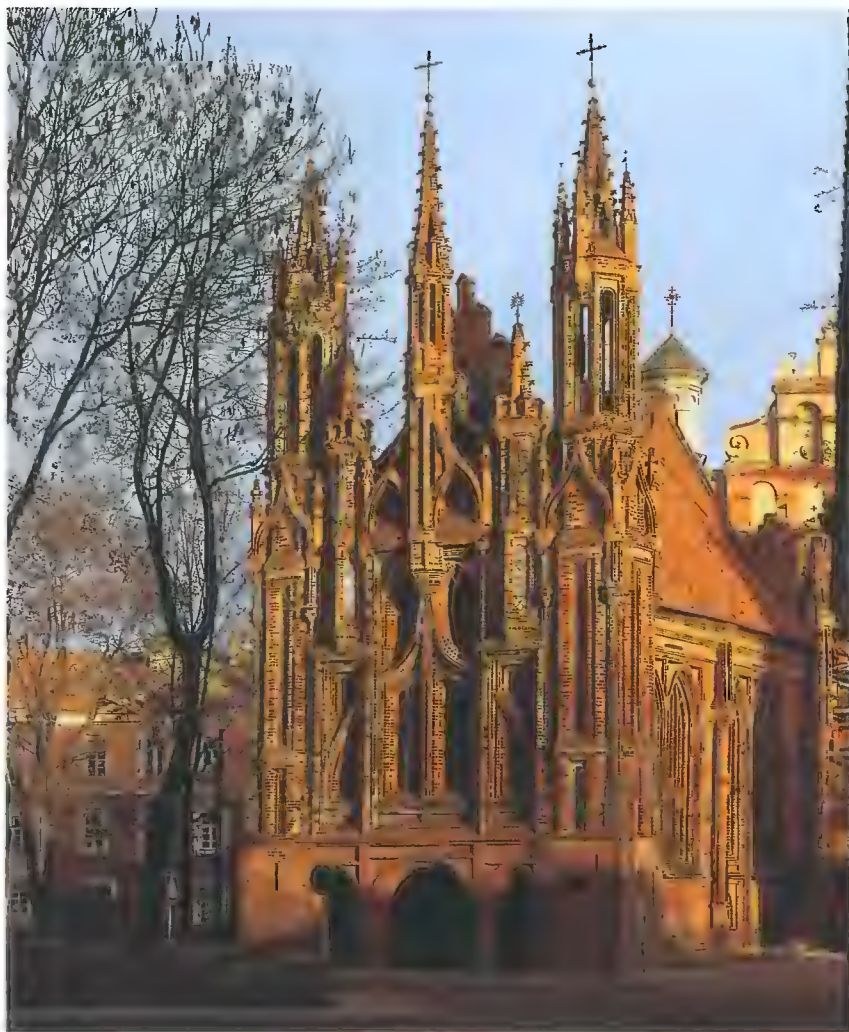
Церковь (строившаяся с 1369 по 1435 год) сложена из камня; первоначально этот материал был тщательно замаскирован росписью. В интерьере это прямоугольное здание без апсиды представляет собой зал из трех нефов равной высоты, состоящих из пяти пролетов каждый. В плане пролеты квадратные, размерами «20 на 20 локтей» (10х10 м). Хор для монахов распо-

лагается в западной части здания, тогда как хором для монахинь служила ныне утраченная «парящая» деревянная конструкция в центральном нефе, куда монахини попадали из своего «*claustrum*» (монастырского здания) по мосту. «Бригиттинизм» в начале XV века был настолько влиятельным религиозным движением, что стал предметом тщательного обсуждения на Базельском соборе в 1435 году.

Прибалтика

Из прибалтийских государств самой бедной на готическую архитектуру оказалась Литва, что отчасти объясняется поздней христианизацией этой страны: христианство пришло сюда только в 1386 году. Таким образом, несмотря на географическую близость к Польше и Пруссии, Литва наиболее далека от немецкой архитектуры. В отличие от Латвии и Эстонии здесь не было ни ганзейских городов, ни крепостей тевтонских рыцарей. И все же в Каунасе и Вильнюсе действовали законы Магдебурга, поэтому эти города, по крайней мере частично, были ориентированы на Запад.

Пожалуй, самой интересной особенностью литовской архитектуры являются кирпичные фасады, в первую очередь — фасад костела Святой Анны в вильнюсском цистерцианском аббатстве, возведенного около 1500 года. В контексте западноевропейской архитектуры он представляется совершенно необычным и даже экзотическим. Среди пышных, мощно профилированных форм этого фасада особо выделяется центральное окно в полуциркульной арке, вписанное в двухскатную стрельчатую арку и расчлененное вертикальными линиями. Оно напоминает палладио



Вильнюс, костел Святой Анны.
Западный фасад



Собор в Упсале.
Центральный неф, вид в западном направлении



Вадстене, монастырь Святой Биргитты
(Бригитты)



Каунас, дом Перкуно.
Фасад, обращенный к улице

окно (хотя последнее вошло в репертуар архитектурных форм гораздо позднее) и в этом отношении близко к причудливым творениям неоготики XIX века. Значительно более «западным» по своей композиции является позднеготический дом Перкуно в Каунасе, построенный, по-видимому, вскоре после 1500 года ганзейскими торговцами, которым он служил складом и залом собраний.

Рига, столица Латвии, была основана как германский город в 1201 году Альбрехтом Бременским. Стилистические источники средневековой рижской архитектуры в хронологическом порядке таковы: Вестфалия, Любек и наконец Гданьск (Данциг). Четыре старейших рижских храма — собор и костелы Святого Иакова, Святого Петра и Святого Иоанна — образцами немецкой готики можно считать лишь отчасти. То же от-



Рига, костел Святого Петра.
Восточная оконечность

носится и к светским постройкам — таким, как огромное здание гильдии «Три брата» и многие другие. Костел Святого Петра — самый, пожалуй, значительный образец средневековой латвийской храмовой архитектуры — создан по образцу любекской церкви Девы Марии; не исключено, что заимствование происходило не напрямую, а через ростокскую архитектуру. Массивный базиликальный хор был завершен в 1407–1409 годах под руководством мастера-каменщика из Ростка И. Румешоттеля. А барочная башня конца XVII века вызывает ассоциации с церковью Санкт-Катарина в другом ганзейском городе — Гамбурге.

Каменные зальные храмы или храмы со ступенчатыми апсидами, которые строились в XIII веке в столице Эстонии, Таллине, возводились под влиянием Вестфалии, а не Любека. В XV столетии в моду вошел более величественный базиликальный стиль. Церкви Нигулисте и Олевисте — это простые, но изящные постройки с прямоугольными в плане опорными столбами. Поперечные арки опираются на кронштейны, в результате чего поверхность стен остается гладкой. Собор в Тарту, лежащий в руинах с XVI века, имел массивный базиликальный профиль с псевдотрифорием и восьмигранными опорными столбами, к каждому углу которых примыкала колонка. Множество менее крупных церквей в других городах страны несут на себе явные следы влияния готландской готики.

Финляндия долгое время оставалась под влиянием немецкой и шведской архитектуры. Один из красивейших кирпичных соборов на побережье Балтийского моря — собор в Турку (Эбо). Эта базиликальная постройка выглядит поистине грандиозно благодаря огромным пропорциям центрального нефа (24 м в высоту и 9,9 м в ширину).

Польша

В Польше плотность готической застройки (как и плотность населения) гораздо выше, чем в Скандинавии. Крупнейшие города Польши в XIII веке были реформированы по германским законам (в Малой Польше: Сандомир — в 1244 году, Краков — в 1257, Люблин — лишь в 1317 году; в Великой Польше: Гнезно — до 1243 года, Познань — в 1253 году и др.). В XIV веке в Польше было основано множество колоний (многие непосредственно по распоряжению Казимира Ве-



Таллинн, церковь Олевисте



ликого, 1333–1370). Среди жителей старых и новых городов была высока доля немцев.

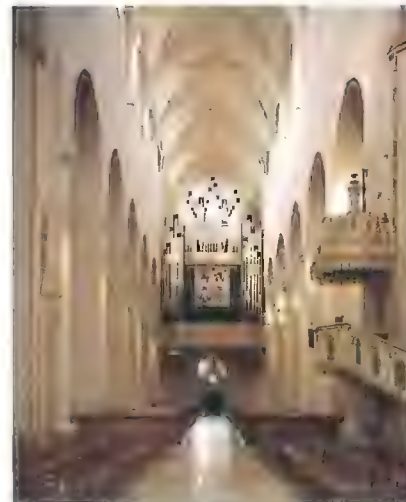
К числу самых интересных построек относится костел в Вислице, возведенный вскоре после 1350 года. Он представляет собой оригинальную адаптацию для литургических целей полукруглого в плане здания — такого, как

Познаньский собор.
Хор

монастырский рефекторий или зал капитула. Звездчатый свод этого двухнефного храма покоится на многогранных колоннах без капителей. Моделью для такого проекта, должно быть, послужили монастырские здания в Бебенхаузен или Маульбронне, а для свода — постройки, воздвигнутые в Пруссии рыцарями Тевтонского ордена.

Историки архитектуры постоянно акцентируют влияние цистерцианского зодчества на польскую готику. Имело место это влияние и в случае столь выдающегося здания, как сложенный частично из камня, частично из кирпича собор в Кракове на Вавеле, строительство которого началось в 1320 году. К сожалению, ныне первоначальный стиль этой постройки трудно различим — во-первых, по причине позднейшей перепланировки, а во-вторых, из-за изобилия внутренней отделки.

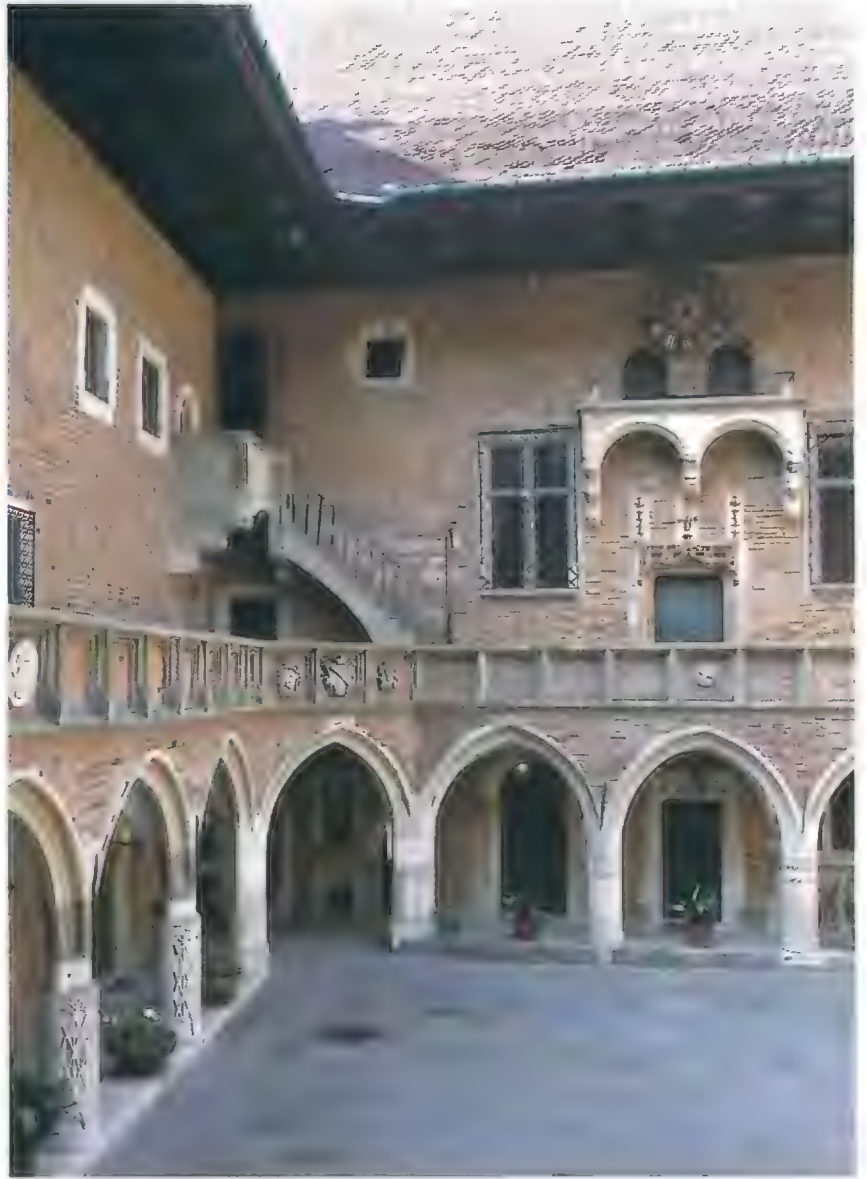
Деамбулаторий собора Кракова имеет базиликальный профиль и прямоугольную восточную оконечность. Он четко разделяется на два яруса: внизу — огромные проемы аркады, над ними — элегантный верхний ярус с ланцетовидными окнами, каждое из которых фланкировано глухими нишами. Это двухъ-



Турку (Эбо), собор.
Центральный неф, вид на запад



Краков, костел Девы Марии



Краков, «Коллегиум Майус». Внутренний двор

яркое деление сохранено и в восточной оконечности. Прямоугольное поле свода здесь расчленено на три маленькие треугольные лопасти, общая вершина которых лежит на центральной оси стены. В этом отношении собор Кракова превосходит собор во Вроцлаве (Бреслау), восточная оконечность которого украшена лишь одним окном над двумя аркадами.

Собор в Познани, представляющий собой базилику без транспта (см. ил. на с. 238), вызывает особый интерес благодаря проведенной в XV веке реконструкции. С восточной, южной и северной сторон деамбулатория расположились три «башнеобразных» пространства, которые беспрепятственно поднимаются до самых сводов. В результате образуется весьма оригинальная композиция: область хора окружена непрерывным трифорием. К сожалению, в эпохи барокко и неоклассицизма храм был перестроен по новому плану, а в годы Второй мировой войны разрушен, поэтому нам приходится иметь дело лишь с весьма приблизительной реконструкцией. И тем не менее можно утверждать, что в соборе Познани, сложенном целиком из кирпича, воплоти-

лась исключительно своеобразная концепция пространства.

Костел Девы Марии в Кракове вплоть до XVI века оставался храмом немецкой общины города. Эта круто устремленная ввысь базилика была возведена в XIV веке под руководством архитектора Никласа Вернера. Западный фасад не имеет контрфорсов и увенчан двумя башнями; северо-западная башня (слева) выстроена на средства горожан.

В 1478 году плотник М. Херинг добавил к этой башне шатер с пинаклями, который можно причислить к красивейшим в Европе сооружениям подобного рода. Не уступая шатру Тынской церкви в Праге, он свидетельствует о высочайшем мастерстве и чувстве формы, присущим его создателю. Шатер костела Девы Марии состоит из восьми выступов (представляя в плане восьмиконечную звезду) и увенчан пинаклями, окружающими центральный шпиль. Снизу он украшен декоративным фризом из резного дерева, похожим на деревянные фризы швейцарских и восточноевропейских церквей. Шпиль охватывает позолоченная корона (венцы Девы Марии?); первоначальная корона была заменена в 1666 году

на новую, которая сохранилась по сей день. Золотые венцы такого типа встречаются и в других образцах европейской готики (например, в соборе Толедо или в монастырской церкви в Кёнигсфельдене), хотя не исключено, что их символический смысл не везде одинаков. В прошлом такая же пирамидальная крыша венчала собор Кракова на Вавеле, но в эпоху Ренессанса она была снята.

В Кракове сохранилось также одно из немногих дошедших до наших дней университетских зданий средневековой Европы — «Коллегиум Майус» («Большой университет»). Это оригинальное произведение готической архитектуры было создано в 1492–1497 годах Иоганном по прозвищу Каменщик. Оно состоит из флигелей, окружающих внутренний двор. Самая примечательная черта этого двора — аркада, довольно далеко отстоящая от стены и поддерживающая галерею, над которой нависает равный ей по ширине выступ крыши.

Уже в эпоху Ренессанса в Кракове на основе аналогичного принципа был построен замок на Вавеле. Схожей аркадой украшен и внутренний двор летнего дворца венгерского короля Матвея

Корвина (1458–1490) в Вишеграде. Многие детали — например геометрический орнамент на опорных столбах аркады — свидетельствуют о тесных связях архитектуры «Коллегиума» с конструкцией и декором западных галерей в позднеготических храмах Австрии.

К востоку от Польши и к югу от Прибалтийских государств лежит Россия. Поскольку там господствовала православная церковь со своим особым типом архитектуры, готика здесь не прижилась.

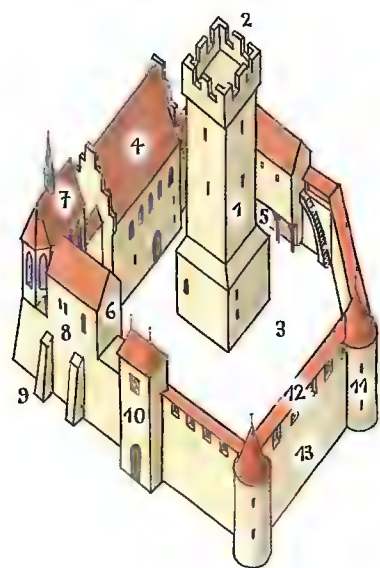
Итак, воображаемая карта «Готики» имела бы следующие очертания: западная граница пролегла бы по острову Санто-Доминго в Карибском море, где выходцы из Кастилии возвели собор по модели зального храма; юго-восточная граница протянулась бы по Святой Земле — цели устремлений крестоносцев; а в пределах Европы восточной оконечностью ее оказалась бы Трансильвания, где готика распространилась в результате немецкой колонизации.

Готический стиль сохранял свое значение вплоть до конца XVI–XVII веков, достигнув Мексики и Эквадора. А в XIX–XX столетиях неоготика распространилась практически по всему миру.

Эренфрид Клукуерт
Средневековые замки, рыцарство
и куртуазная любовь

Важнейшим после собора типом здания в Средние века, несомненно, являлся замок. В Германии вслед за формированием типа династической крепости в XI веке сложилось представление о практических и символических преимуществах значительной высоты здания: чем выше замок, тем он лучше. Герцоги и князья соперничали друг с другом за право называться обладателем самого высокого замка. В средневековом мировосприятии высота замка непосредственно соотносилась с могуществом и богатством его владельца.

Взяв за образец юго-западную часть Германии, где замки возводились особенно активно, рассмотрим вкратце некоторые политические, социальные и



План средневекового замка:

1 — донжон; 2 — зубчатая стена; 3 — двор; 4 — палас, или большой зал; 5 — стойла для скота; 6 — хозяйственные постройки; 7 — часовня; 8 — облицовка стены; 9 — контрфорсы; 10 — привратная башня; 11 — угловая башня; 12 — дозорная дорожка; 13 — стена ограды

юридические аспекты развития фортификационной архитектуры.

Представители династии Гогенбергов, потомки графов Цоллернов, следовали традиции, которая предписывала крупному сеньору в знак своего могущества и власти возводить замок на вершине скалы. В середине XII века эта ветвь Цоллернов избрала местом для фамильной крепости скалистый горный пик над горным лугом, известный ныне как Гуммельсберг (близ Роттвайля). Оказавшись таким образом на высоте около километра, замок Гогенбергов «обогнал» замок Цоллернов — Гогенцоллерн приблизительно на 150 метров. Чтобы подчеркнуть такое преимущество, графы — владельцы замка взяли фамилию в честь этого горного пика: «Гогенберг» означает по-немецки «высокая гора» («hohen Berg»). Подобные Гуммельсбергу конические выходы горных пород, обрывистые со всех сторон, типичны для швабских нагорий. Они были идеальными географическими символами власти и величия.

Средневековый замок был средоточием жизни феодального двора. Сохранились документальные свидетельства того, что замки выполняли многие церемониальные функции дворца: известно, например, что в замке графа Альбрехта II Гогенберга на Рождество 1286 года были устроены продолжительные и чрезвычайно пышные торжества в честь гостившего при графском дворе императора Германии Рудольфа I. Известно также, что в замках служило множество таких характерных для административного устройства дворца должностных лиц, как дворецкие, сенешали и маршалы, и это еще одно свидетельство частоты, с которой в замках устраивали всевозможные праздники.

Как выглядел типичный средневековый замок? Несмотря на различия между местными типами замков, все средневековые немецкие замки в целом строились приблизительно по одной схеме. Они должны были удовлетворять двум основным требованиям: обеспечивать надежную защиту при нападении врага и условия для социальной жизни общины в целом и феодального двора в особенности.

Как правило, замок был окружен оградой, стены которой опирались на массивные контрфорсы. Поверху стены обычно проходила крытая дозорная дорожка; остальные части стены были защищены зубцами, чередующимися с амбразурами. Внутри замка можно было попасть через ворота с привратной башней. В углах стены и вдоль нее через определенные промежутки также возводились башни. Хозяйственные постройки и замковая часовня обычно располагались в непосредственной близости от таких башен: это обеспечивало большую безопасность. Главным зданием, где находились жилые покои и приемные для гостей, являлся палас — немецкий аналог большого зала, выполнявшего те же функции в замках других стран. К нему примыкали стойла для скота. В центре двора высился донжон (иногда его размещали ближе к паласу, а подчас и вплотную к нему).

Замок Лихтенберг к северу от Штутгарта — один из немногих, полностью сохранившихся до наших дней средневековых немецких замков. По клеймам каменщиков его возведение датируется приблизительно 1220 годом.



Оберстенфельд, замок Лихтенберг (близ Штутгарта), ок. 1220 г.



Хорб-на-Неккаре. Слева, рядом с приходской церковью, возвышается так называемая «Башня разбойника»

Возвращаясь к Гогенбергам, следует отметить, что они наряду с пфальцграфами Тюрингена принадлежали к числу самых могущественных аристократических родов Юго-Западной Германии XII—XIII веков. Им принадлежали обширные поместья в районе верхнего течения реки Неккар, а также, кроме главного замка Гогенбурга, замки в Ротенбурге, Хорбе и других местах.

Именно в Хорбе, городе, выстроенном на холме над Неккаром, вплотную приблизилась к воплощению мечты Гогенбергов об идеальной резиденции, сплошь усеянной башнями, устремленными в небеса. Прежний владелец Хорба, пфальцграф Тюрингенский Рудольф II, задумал, но не успел завершить проект строительства грандиозного замка на скальном выступе, нависающем над городским рынком. В конце XIII века Хорб как часть приданого невесты из рода Тюрингенов перешел к Гогенбергам, которые и довели до конца строительные работы, объединив замок с городом таким образом, чтобы под защитой замковых стен оказалась и городская церковь. Построенная в 1260–1280 годах, эта бывшая коллеги-

альная церковь Святого Креста ныне посвящена Деве Марии.

В результате замок и город в Хорбе уникальным образом срослись в единое целое. Почти наверняка Хорб первым из немецких городов послужил основой для резиденции сеньора. Благодаря этому в самом городе появилось много зданий, принадлежавших графу, что стимулировало развитие функций графского двора как социального института.

Дальнейшее развитие этого процесса происходило в Ротенбурге. В 1291 году граф Альбрехт II Гогенберг, прежде живший в уединении на Вайлербургской вершине, основал для себя резиденцию над Ротенбургом; замок и город также образовали здесь единое целое. Уединенный вайлербургский замок на скале, отрезанный от общественной жизни, разумеется, не был заброшен окончательно, но в основном утратил роль резиденции. Ротенбург же превратился в столицу Гогенбергов и остался городом-резиденцией даже после того, как этот графский род угас.

Таким образом, развитие средневековых городов-резиденций в XIII–XIV веках определялось в основном процессом переноса замка в город. Этот процесс, сформировавший новый тип градостроительной культуры и повлекший за собой важные политические и социальные последствия, можно рассматривать в контексте частой смены властителей.

Усиление политической власти сеньоров создавало потребность в содержании более пышных дворов и финансировании дорогостоящих строительных проектов — городов-замков и дворцов-замков. Разумеется, столь откровенная демонстрация силы навлекала на новые замки опасность. Замок и окружающую территорию следовало тщательно укреплять. Для обороны требовались мощно укрепленные замковые стены и хорошо вооруженные рыцари; однако открытому столкновению обычно предпочитовали напряженные дипломатические переговоры. И только если все возможности ненасильственного разрешения конфликта оказывались исчерпаны, объявлялась война и противники закрывались в своих замках, чтобы подготовиться к боевым действиям.



Гравюра с изображением влюбленной четы, ок. 1480 г. Альбертина, Вена



Неизвестный фламандский мастер. «Возлюбленные из Готы», ок. 1480–1485 гг. Дерево, масло. 118 x 82 см. Гота, музей замка

Затем сеньор либо выступал из замка со своим войском, либо принимал оборонительные меры. В подготовке к обороне участвовал не только замок, но и город. По окончании войны подписывали мирный договор, единственной целью которого было предотвращение дальнейших распрей. В договоре устанавливались новые границы, которые подчас описывались вплоть до мельчайших деталей, с перечислением пастбищ и феодалов. Потомки, однако, нередко не желали признавать законность такого

передела земли, и если такой конфликт, затянувшийся на поколения, не удавалось уладить, он в конце концов мог привести к гибели замка или к смене властителя. В Средние века формально объявленные междоусобные войны зачастую считались совершенно законным средством восстановления наследственных прав.

Некоторые средневековые замки, а впоследствии и города-резиденции развились в культурные центры. Если сеньор оказывался любителем изящных искусств, он старался привлечь ко двору ученых и художников, основывал университет и заказывал работы по строительству или отделке храмов и дворцов.

В числе многочисленных придворных были и рыцари. Не вдаваясь в подробности происхождения рыцарства, скажем лишь, что в эпоху раннего Средневековья в основе самой идеи рыцарства лежало именно служение при дворе сеньора. Поскольку вассальная служба была наследственной обязанностью, многие рыцарские роды постепенно обзаводились земельными владениями и в конце концов обретали значительную независимость; за плечами многих графов оказывалась длинная рыцарская родословная. Военные функции рыцарей развились именно на этой социально-политической базе вассального служения. Рыцари входили в свиту королей и императоров, которые жаловали им феодалы за военные услуги. Так в руки рыцарей попадали земли, позднее ставшие их наследственными владениями.

Образ рыцаря занял центральное место в идеале средневековой придворной культуры — культуры, самым романтичным и красочным аспектом которой была традиция куртуазной любви (в Германии обозначавшаяся термином «минне»), т. е. возвышенной любви смиренного рыцаря к высокородной госпоже. Суть ее состояла в бескорыстном обете служения, который рыцарь приносил своей возлюбленной.

Способов выражения куртуазной любви существовало великое множество. Но главным залогом любви служил шнур, который дама дарила своему рыцарю. На созданной около 1480 года гравюре с изображением двух влюбленных, стоящих между двумя геральдическими цитаделями (слева вверху), можно различить, что шею рыцаря украшает шарф с бахромой, связанный с таким шнуром. Очевидно, что шнур являлся символом уз любви, соединивших даму и рыцаря. Вариантом его на гобеленах XIV–XV веков выступает двойной узел,

олицетворяющий нерушимую верность возлюбленных.

Шнур влюбленных мы находим и на изысканной картине «Возлюбленные из Готы», принадлежащей кисти неизвестного фламандского живописца и также созданной около 1480 года (слева в центре). Стоит обратить внимание и

однозначна: ведь зеркало — это и символ тщеславия, и напоминание о Нарциссе, погибшем от любви к собственному отражению в ручье.

На гобелене под названием «Зрение» из серии французских средневековых гобеленов, посвященных «пяти чувствам», изображена придворная дама с



на изображенные здесь придворные наряды — платья, характерные для аристократической моды XV века. В Средние века одежда служила безошибочным показателем социального статуса, что находило даже законодательное подкрепление: представителям среднего класса и крестьянам запрещалось носить определенные предметы одежды, которые являлись привилегией знати. Только в эпоху позднего Средневековья набравший силу городской средний класс отвоёвывал для себя несколько подобных привилегий. Крестьянам же, разумеется, такая роскошь по-прежнему оставалась недоступной.

Одним из центральных мотивов куртуазных произведений искусства был так называемый «Сад любви». Этот образ впервые появился в «Романе о Розе» — французской аллегорической поэме, посвященной куртуазной любви. На гравюре Мастера Сада любви (ок. 1450 г.; слева внизу) Венера превратилась в «Госпожу Минне», которая раздает склонившимся перед ней придворным стрелы (один из многочисленных символов куртуазной любви). На заднем плане, в беседке, рыцарь в доспехах опустился на одно колено, прижав руки к сердцу; повсюду видны счастливые пары, предающиеся любовным утехам.

Сам Сад любви, полный разнообразных животных и пышно цветущих растений, также символизирует куртуазную любовь. Во многих случаях на подобных изображениях появляется мотив зеркала. Но его символика не столь

«Зрение», ок. 1500 г. Французский гобелен, дерево и шелк. 300 x 330 см. Париж, музей Клуни

единогором (справа). В соответствии с легендой, гласившей, что единорога может усмирить только девственница, дама укрощает этого фантастического зверя, подняв зеркало так, чтобы тот мог видеть свое отражение. Действие происходит на лоне природы: дама и единорог расположились на лугу, полном цветов и всевозможных животных, — здесь и зайцы, и псы, и леопард, и лев.

Эта сцена — еще один вариант Сада любви. Влюбленных часто изображали в подобной обстановке, которая изобилием животных, цветов и деревьев явственно намекала на другой сад — Эдемский. Эта религиозная подоплека сцен куртуазной любви становится очевидной при сравнении их, например, с картиной «Райский сад» из Франкфурта-на-Майне (см. ил. на с. 435 вверху).

Придворное изобразительное искусство активно заимствовало композиции и иконографию произведений религиозной живописи. В позднесредневековых изображениях человеческой души и добродетелей и в аллегориях на библейские темы зачастую вообще невозможно провести четкую границу между христианским и куртуазным содержанием.



Мастер Сада любви. «Госпожа Минне в Саду любви», ок. 1450 г. Гравюра

Барбара Борнгессер

Готическая архитектура в Италии

«Неужели эта готика — на самом деле готика?» — вопрошал историк искусства Пауль Франкль в 1962 году, созерцая собор Флоренции. И хотя позднее историки искусства ответили на его вопрос уверенным «да», многие все же испытывают сомнения при виде этой массивной, грандиозной постройки, не имеющей ничего общего с «прозрачностью», «эфирностью» и «растворением стен», характерными для готических храмов к северу от Альп. Особенно беспокоит таких борцов за чистоту стиля тот факт, что стрельчатые арки и нервюрные своды, издавна воспринимавшиеся как определяющие черты готической архитектуры, в Италии стали известны еще до того, как во Франции появились первые образцы готики. Норманны принесли стрельчатую арку на Сицилию, заимствовав ее из архитектуры мусульманского Востока, еще в конце XI века, и приблизительно в то же время в Ломбардии появились нервюрные своды.

В наши дни возобладало представление о том, что итальянскую готику невозможно оценивать по степени ее зависимости от готики французской. Историки искусства установили, что в Италии довольно рано были найдены такие решения архитектурных задач, которые опирались на традиции, не имевшие отношения к процессам, развивавшимся во Франции, — в первую очередь на концепции пространства, характерные для римской античности. При этом итальянские мастера были прекрасно знакомы с североевропейскими моделями, — просто они сознательно старались опираться на местное, итальянское наследие. Первыми моделями для них служили грузные, массивные, солидные церкви францисканцев и доминиканцев, коренным образом отличающиеся от «невесомой» французской готики. Эти церкви выглядят утонченными не за счет стремительно воспаряющих ввысь, залитых светом интерьеров, а за счет тщательно сбалансированных пропорций и отчетливой, ясно прорисованной структуры. Впрочем, они все равно ориентированы на французские (прежде всего цистерцианские) модели, особенно в том, что касается общего архитектурного плана.

Архитектура нищенствующих орденов оказывала на соборы давление, вынуждая их приспособляться, и они попытались утвердить свое место в городском ландшафте за счет монументальности. Господствующим элементом итальянского города было здание городского самоуправления, похожее на башню; его силуэт, увенчанный зубчатой стеной, высился над другими зданиями горделивым символом власти. Архитектурный облик итальянских городов определялся в первую очередь борьбой за самоутверждение между различными группами населения. Духовенство состязалось с городской коммуной за первенство в возведении более роскошных и внушительных построек. Богатые торговые гильдии, могущественные епископы и влиятельные патрицианские роды соперничали между собой, тем самым создавая условия для расцвета культуры раннего Возрождения. Высоко ценились, по-видимому, оригинальность и индивидуальный облик зданий, что также явилось важным фактором формирования в Италии уникального типа готической архитектуры.

Кроме того, в самой Италии скептическое отношение а подчас и полемика против готической архитектуры происходили в первую очередь из собственных рядов. Знаменитый архитектор, живописец и историк искусства XVI века Джорджо Вазари крайне резко отзывался о зданиях, основанных на северных моделях, — словно вырезанных из бумаги, а не сложенных из камня. Этот «*maledizione di fabbriche*» («проклятый строительный стиль»), причитал Вазари, настоящая язва, разъедающая здоровую плоть итальянской архитектуры. Такие постройки, негодовал он, настолько не похожи по своему декору и пропорциям на античные и современные, что их следовало бы называть германскими.

Вазари полагал, что этот стиль пришел от готов, которые, разрушив античные памятники, принялись создавать свою варварскую *«lavoro tedesco»* («германскую работу»).

Для Вазари, друга и почитателя Микеланджело, главная цель состояла в том, чтобы отделить ренессансное искусство от средневекового. И все же одного этого недостаточно, чтобы до конца понять смысл высказываний Вазари. Термином «готы» на протяжении всего Средневековья обозначались варварские племена, в первую очередь те, которые пришли в Италию из-за Альп после падения Римской империи. Учитывая политическую ситуацию во Флоренции, которая тогда находилась под властью императора Священной Римской империи Карла V, мы обнаружим в полемических выпадах Вазари против готики взрывной политический подтекст, выходящий за рамки истории искусства. Но какова бы ни была истинная цель этих заявлений, едва ли сам Вазари осознавал, что дает имя целой эпохе. Ведь несмотря на то что назвать его автором этого термина мы не можем, именно Вазари первым – пусть даже с негативным акцентом – определил *«maniera gotica»* («готический стиль») как стиль, противоположный классическому.

В связи с этим следует упомянуть еще одну проблему, а именно развитие поздней готики во всей Европе. В свете той роли, которую сыграла эпоха Ренессанса в формировании истории искусства как научной дисциплины, споры о том, как следует оценивать позднюю готику, бушевали с особой яростью. Что такое XV век? Знаменитая «осень Средневековья», как утверждал голландский историк Йохан Хейзинга, – или же заря современности, как настаивают участники «бунта медиевистов»? Даже сегодня исследователи предпочитают различия, а не взаимозависимость между позднегоготическим и ренессансным искусством. Но если следовать этой логике в контексте итальянской архитектуры, то поистине грандиозные архитектурные проекты конца XIV века – собор в Милане и церковь Сан-Петронио в Болонье – низводятся до уровня жалких попыток уходящего Средневековья оказать сопротивление более современным тенденциям, ориентированным на классический стиль. А роль этих построек как монументальных итоговых произведений, *summae* общеевропейских строительных традиций и предшественников новой эстетической системы ценностей, остается практически незамеченной.

Италия в эпоху позднего Средневековья

Отдельные регионы Итальянского полуострова были разобщены как в политическом, так и в культурном отношении; кроме того, конфликт интересов Священной Римской империи и папства разбил их на два враждующих лагеря. Вплоть до 1266 года Южная Италия находилась под властью швабской династии Гогенштауфенов, и император Фридрих II (1220–1250) формировал здесь государство с поистине космополитическим мировоззрением. Образцы живописи и архитектуры, созданные в античном духе, сосуществовали здесь с новейшими веяниями готики, а спектр элементов придворной культуры простирался от поэзии Прованса до арабской науки. В 1266 году умер сын Фридриха II, Манфред, а спустя еще два года был обезглавлен внук императора, Конрадин, и к власти пришли ставленники папы – Анжуйская династия. В результате Южная Италия оказалась под мощным влиянием французской культуры. В Центральной Италии на протяжении всего XIV века Рим и папство практически непрерывно пребывали в кризисе. Благоденствию Вечного Города серьезно угрожали сначала «авиньонское пленение» (перемещение папского престола в Авиньон на период 1309–1377 годов), а затем Великая Схизма (1378–1417), когда одновременно действовали два, а иногда и три папы.

Столь же богата событиями и столь же беспокойна была история коммун Центральной и Северной Италии. Смерть Фридриха II в 1250 году повлекла за собой ослабление императорской власти на севере Италии, города получили независимость и стали богатеть. Росло население, процветали ремесла и торговля, формировались условия для развития городской культуры. И все же позднее Средневековье в Италии оставалось эпохой суровых потрясений. В городах то и дело вспыхивали эпидемии чумы, первой из которых стала знаменитая «черная смерть» 1347–1352 годов, унесшая, по некоторым оценкам, не менее трети населения. В затяжных гражданских войнах истощали свои силы противоборствующие партии сторонников церкви и Священной Римской империи. Столкновение между гвельфами (сторонниками папы) и гибеллинами (сторонниками императора) породило раскол не только между городами, но и внутри коммун. Пламя войны бушевало в таких крупных городах, как Флоренция, Сиена и Пиза.

В конце концов, устав от разрушительных междоусобиц знати, неродовитые буржуа начали организовывать гильдии и исполнительные советы своими силами. Например, во Флоренции в 1293 году были изданы «Установления справедливости», которые исключали аристократов и крупных землевладельцев из числа муниципальных должностных лиц и наделяли властью глав гильдий (впрочем, традиционные правители могли оказывать влияние на политику города, вступив в гильдию). И все же попытки установить до некоторой степени народное правление терпели неудачу, так как не удавалось сохранять стабильность власти. В XIV веке повсеместно ощущалась нужда в «сильной руке». И к концу этого столетия буржуазия едва ли не со вздохом облегчения вернула власть аристократам и плутократам. Во Флоренции таковыми оказались Медичи – герцоги и банкиры, чутко уловившие дух времени и выступившие под личиной народных заступников.

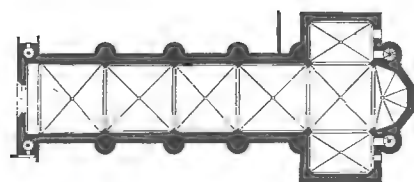
Таким образом, в XIV веке наблюдалось противостояние двух форм правления: города-республики, во главе которого стояла верхушка среднего класса, – как во Флоренции и Венеции, и могущественных аристократов, которые нередко были еще и *кондотьерами* (руководителями наемных военных отрядов), – как в Милане, Ферраре и Мантуе.

Церкви нищенствующих монашеских орденов

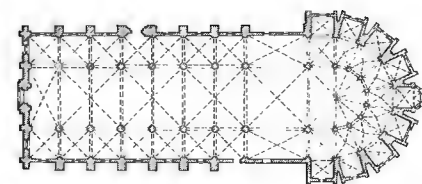
Индивидуальный облик итальянской готической архитектуре первыми придали нищенствующие монашеские ордена – францисканцы и доминиканцы. В отличие от цистерцианцев, строивших свои монастыри в уединенных, отрезанных от мира долинах, францисканцы и доминиканцы стремились приблизиться к народу. Их целью являлась не созерцательная жизнь, а пастырская забота о христианских душах и возможность проповедовать в быстро разрастающихся городах. Решению этих задач нищенствующие ордена отдавали все свои силы. Они строили церкви в непосредственной близости от городских центров, и церкви эти были достаточно просторными, чтобы вместить огромную толпу. Считалось, что погребение на территории такой церкви обеспечивает душе покойного надежное заступничество на том свете и покровительство святых патронов ордена. В плане и профиле эти церкви просты и безыскусны; орнаментальные элементы декора сведены к минимуму. Обширные плоскости стен заполнялись сюжетными циклами фресок, которые в сочетании с проповедью служили наглядным пособием для наставления прихожан на путь истинный.

Возведение церкви Сан-Франческо в Ассизи ознаменовало начало новой эпохи не только в итальянской архитектуре, но в истории итальянской культуры в целом. Эта двойная церковь (одно церковное здание расположилось над другим) была основана как усыпальница свя-

Ассизи, верхняя церковь
Сан-Франческо, 1228–1253 гг.
Справа: План



Болонья, Сан-Франческо,
1236–1256 гг.
Справа: План



того Франциска Ассизского (ок. 1181–1226) в 1228 году – в год его канонизации; освящение церкви состоялось в 1253 году. В ее конструкции и декоре отразился новый идеал благочестия, провозглашенный святым Франциском в его добровольном изгнаничестве. Слагаемыми этого идеала являлись трудовая жизнь, которую следовало прожить в абсолютной бедности и смирении, сострадание ко всем живым существам и полное отречение от мирской власти. Джотто и другие живописцы отобразили жизнь святого Франциска в уникальном цикле фресок, украсившем верхнюю церковь. Эта серия фресок охватывает всю жизнь святого вплоть до его кончины; в ней отражены и такие известные эпизоды, как «Святой Франциск, проповедующий птицам» и «Святой Франциск, обретающий стигматы». Эти события, по преданию, происходили неподалеку от Ассизи, на окрестных холмах.

Если нижняя церковь все еще близка по типу к романской крипте, то в верхней церкви воплотилась принципиально новая архитектурная концепция, в дальнейшем ставшая моделью для храмового зодчества по всей Италии. Обширное пространство этой двухъярусной в профиле верхней церкви отчетливо структурировано и, несмотря на мощные стены, залито ярким светом. Тонкие пучки связанных колонн поддерживают нервюры сводов, перекрывающих четыре прямоугольных пролета. Несмотря на то что план и профиль этой церкви со-

здавались по французским моделям (собор в Анже, парижская Сент-Шапель), она производит совершенно иное пространственное впечатление, нежели французские храмы. Пропорции горизонтальных и вертикальных линий четко сбалансированы, нет никаких попыток замаскировать вес конструкций, опорные столбы не отделены от стен. Перед нами – воплощение эстетической философии единообразного и самодостаточного пространства, вызывающее ассоциации как с древнеримской архитектурой, так и с романскими постройками.

Образцу Сан-Франческо следуют прочие церкви в Ассизи (например, Санта-Кьяра), а также во многих других городах Центральной Италии. Однако францисканская церковь в Болонье, возведенная приблизительно в тот же период, основана на иной традиции. За растянутым западным фасадом (не отражающим строение центрального нефа в разрезе) скрывается трехнефный храм с деамбулаторием, выдержанный в лучших традициях цистерцианцев. При ближайшем рассмотрении обнаруживаются и другие источники заимствований. В согласии с традицией, характерной для области Эмилия-Романья, эта церковь сложена из кирпича, а шестилопастный свод и выделенные из общей массы опорные столбы у средокрестия напоминают об архитектуре парижского собора Нотр-Дам. Еще одна отличительная особенность болонской Сан-Франческо – стилистические разноглаго-

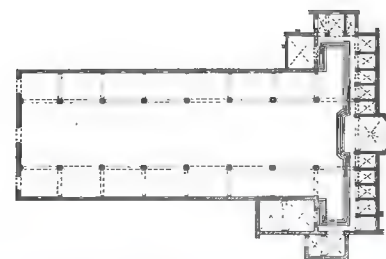
Флоренция, Санта-Мария Новелла,
начало строительных работ – 1246 г.



сия между центральным нефом и хором. Вольфганг Шенклун доказал, что их следует трактовать не как нарушение стилистического единства, а как преднамеренно созданный контраст.

Доминиканская церковь Санта-Мария Новелла во Флоренции установила новые стандарты итальянского храмового зодчества. Здесь также сохранена общая цистерцианская схема трехнефного здания с трансептом, квадратными в плане капеллами и «срезанной» восточной стеной. Новаторство же заключалось в оформлении архитектурного пространства. Изящные опорные столбы со связанными полуколоннами и высокая аркада не столько отделяют центральный неф от боковых, сколько создают ритмическую организацию элементов интерьера вдоль продольной оси, длина которой составляет около 100 метров. Особого внимания заслуживает тот факт, что интервалы между опорными столбами в аркаде постепенно сокращаются в направлении с запада на восток; в эпоху Ренессанса такой метод построения перспективы использовался для увеличения пространственной глубины. Вершины сводов подняты выше обычного, благодаря чему создается эффект вертикальной устремленности, прежде совершенно нетипичный для итальянских храмов. Этот прием позволил также ослабить распор сводов и обойтись без внешних контрфорсов. Еще одна особенность – полосатая аркада, в которой чередуются слои светлого и серо-

Флоренция, Санта-Кроче,
1294–1295 гг.
Справа: План



вато-зеленого известняка. Подобная полихромия архитектурных элементов была традиционна для Тосканы.

Можно предположить, что францисканцы и доминиканцы соперничали в области архитектуры, так как оба эти ордена стремились во что бы то ни стало усилить свое влияние. Но если францисканцы апеллировали в первую очередь к эмоциям паствы, то доминиканцы ставили во главу угла «веру, основанную на разуме» (результатом такого подхода стала их тесная связь с университетами). Эти различия отражены как в литературных сочинениях представителей соответствующих орденов, так и в живописных циклах. Однако не следует делать поспешного вывода о том, что идеологические разногласия между францисканцами и доминиканцами отражались и на архитектуре. В тех нередких для Италии случаях, когда соперничество действительно имело место, идеологическим оружием, как правило, служили не архитектурные стили, а просто красота и размеры построек.

В 1294 году во Флоренции францисканцы приступили к строительству новой церкви, которая должна была превзойти главную доминиканскую церковь города. Своей цели они достигли: церковь Санта-Кроче при длине 115 м и ширине трансепта 74 м превысила на $\frac{1}{6}$ соответствующие параметры доминиканской церкви, а высота ее, составившая 38 м, превзошла высоту церкви-соперницы на целую четверть.



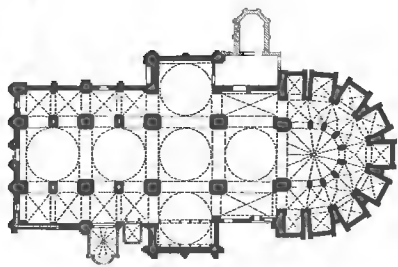
Столь грандиозными пропорциями Санта-Кроче затмила даже многие французские соборы. Однако было бы неверно считать, что францисканцы руководствовались лишь стремлением возвыситься над соперниками. Дело в том, что многие богатые флорентийцы предпочитали размещать фамильные часовни именно в стенах францисканских церквей, тем самым воздавая дань уважения францисканскому идеалу благочестия – если не при жизни, то хотя бы посмертно. В Санта-Кроче разместились фамильные часовни банкиров Барди, Перуцци и Альберти; кроме того, эти богачи увековечили память о себе в выполненных по их заказу циклах фресок кисти Джотто, Гадди и других известных живописцев. (Впоследствии Вазари покрыл эти фрески побелкой, что радикально изменило атмосферу в интерьере церкви. Некоторые фрески не восстановлены до сих пор.)

Францисканцы понимали, что, все теснее входя в контакт с зажиточными и властью имущими горожанами, они отступают от духовного наследия своего святого покровителя, завещавшего жить в бедности и набожной простоте. Двое из самых рьяных проповедников нищеты, Пьетро Оливи и Убертино да Казале, обличали флорентийскую тягу к роскоши как антихристово искушение. Но несмотря на это, Санта-Кроче была выстроена в духе раннехристианской монументальности, и на нее были истрачены большие деньги. Правда, грандиозные амбиции ее заказчиков выразились не в богатстве декора, а в масштабах церковного здания, в удивительной структурной четкости интерьера и в элегантно-простоте отделки. Границы между центральным нефом и боковыми едва заметны: их разделяют лишь восьмигранные опорные столбы и тонкие стенки верхнего яруса. Из декоративных элементов присутствуют лишь плоские пилястры,

поднимающиеся от капителей опорных столбов, и *ballatoio* (огражденная дорожка), подвешенная на кронштейнах над аркадой и подчеркивающая горизонтальную ось. Вместо свода центральный неф перекрыт деревянной крышей с открытыми стропилами, что создает дополнительный акцент на продольной устремленности здания. Просторный трансепт, расположенный почти у самой восточной оконечности нефа, ярко освещен: солнечный свет проникает в него через высокие ланцетовидные окна. Слева и справа от небольшой многоугольной апсиды размещено по пять прямоугольных капелл. Вероятнее всего, проект Санта-Кроче создал архитектор собора во Флоренции – Арнольфо ди Камбио (ок. 1240–1302).

Источником затруднений для итальянских архитекторов XIV–XV веков постоянно оказывался западный фасад. Церковь Санта-Кроче, равно как и Санта-Мария Новелла, собор во Флоренции и многие другие храмы, долгое время стояла вообще без западного фасада, да и в наши дни он еще не завершен. Очевидно, что базиликальный разрез здания лишь с трудом мог вписаться в эстетические принципы итальянских зодчих.

Гипотезу о том, что понятие «архитектура нищенствующих орденов» неправомерно, несмотря на тот факт, что они возводили множество в высшей степени новаторских архитектурных сооружений, можно оспорить на примере особенностей еще нескольких образцов итальянской готики. Чрезвычайно полезный в данном отношении пример – церковь Санто в Падуе (см. ил. на с. 246 и на с. 247), в которой хранились останки святого Антония Падуанского. История создания этой церкви не вполне ясна. Не исключено, что предполагаемая дата ее основания – около 1230 года – относится на самом



Ил. на с. 246:
Падуя, Санто (Сан-Антонио),
ок. 1290 г. Внешний вид
Слева: План

Вверху:
Тоди, Сан-Фортунато, 1292–1328 гг.

Внизу:
Неаполь, Сан-Лоренцо Маджоре,
1270–1285 гг.

деле к более ранней церкви, стоявшей на том же месте. Впрочем, можно с уверенностью утверждать, что строительство церкви Санто завершилось около 1310 года. В архитектуре Санто исключительно эффектно смешаны различные традиции. Ее массивные купола напоминают купола собора Святого Марка в Венеции, тогда как растянутый западный фасад, восьмигранные башенки и стиль кирпичной кладки восходят к традициям ломбардской романики. В плане здания и в оформлении интерьера византийские элементы сочетаются с аквитанскими (крестово-купольная планировка и купольное перекрытие центрального нефа). Деамбулаторий и венец капелл заимствованы из болонской церкви Сан-Франческо. Господствующий элемент профиля – полуциркульные арки; готические формы использованы довольно скупо.

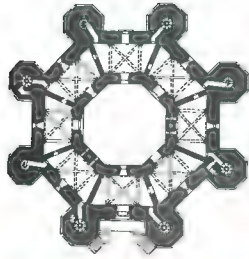
Иначе обстоит дело с элегантной францисканской церковью Сан-Фортунато в Тоди. Выстроенное между 1292 и 1328 годами, это здание снаружи представляется простым кубом. Но тем более удивительный сюрприз поджидает посетителя церкви: перед ним предстает ярко освещенный, перекрытый широкими нервюрными сводами зал, где границы между центральным и боковыми нефами стерты и сколь угодно четкая пространственная структура отсутствует. Нервюры покоятся на изящных опорных столбах, каждый из которых окружен восемью связанными колоннами, не обрывающимися на уровне капителей, но переходящими далее в ребра сводов. Проект этого зала оказался слишком дерзким для своего времени, и строители были вынуждены добавить в боковых нефх контрфорсные арки. Конструкция церкви Сан-Фортунато связана с западнофранцузскими моделями, такими, как собор в Пуатье или церковь Сен-Серж в Анже. С другой стороны, план ее несет на себе явные следы влияния каталонских, южнофранцузских и южноитальянских образцов, в которых контрфорсы часто переносили в интерьер храма и в боковые капеллы.

Важным примером такого средиземноморского францисканского храма является церковь Сан-Франческо в Мессине, на Сицилии. Это здание начали строить еще в 1254 году, но до наших дней оно дошло лишь в реконструированном виде. Простота его как нельзя лучше отражает идеал францисканской святости. Сан-Франческо в Мессине – одностропная церковь с деревянным потолком и восемью капеллами, расположенными по бокам здания. Просторный трансепт выступает за плоскость боковых стен лишь незначительно, но расширен за счет трех многоугольных апсид, неодинаковых по величине. Стены церкви почти гладкие; единственным их украшением служат благородные очертания широких стрельчатых арок аркады.

Церковь Сан-Лоренцо Маджоре в Неаполе до сих пор остается одной из самых впечатляющих построек этого города. Здесь, как и в мессинской Сан-Франческо, широкий неф перекрыт деревянной крышей с открытыми стропилами; точно так же к нему примыкают боковые капеллы. Трехцентровая арка соединяет неф с трансептом, далеко выступающим за плоскость боковых стен, и с хором, который оснащен боковыми нефами и завершается деамбулаторием с венцом капелл. Эта подчеркнута французская восточная оконечность была присоединена к старому зданию церкви еще до того, как главный неф подвергся полной перепланировке. Противоречие между пышной алтарной частью и монументальным, но простым главным нефом породило оживленные дискуссии в среде историков искусства. Одни объясняли это несоответствие изменением политической обстановки при Карле II; другие же утверждали, что во многие строительные планы нередко сознательно вносили стилистические поправки, действуя в согласии с новыми веяниями архитектурной моды (как произошло, например, в случае с церковью Сан-Франческо в Болонье).



Вверху: Кастель
дель Монте, ок.
1240–1250 гг.
Справа: План



Внизу: Пьяченца.
Палаццо дель Коммуне,
начало строительных
работ – 1281 г.



Церкви нищенствующих орденов также оказывали постоянное влияние на архитектуру Венеции. Если в соседней с ней Падуе, в церкви Санто, воплотились традиции византийского и римского зодчества, то в самой Венеции благодаря все тем же нищенствующим орденам набрала силу готика в традициях Ломбардии и Эмилии-Романьи. Величественный неф доминиканской церкви Санти-Джованни-э-Паоло (1246–1430), известной под местным названием «Дзаниполо», достиг исключительной длины – около 100 м. Массивные круглые колонны и широкие проемы арок не только не нарушают, но, напротив, подчеркивают единство пространства. В профиле здания кирпичная кладка эффектно сочетается с каменной. Однако в отношении структурной инженерии строители просчитались: они не учли тот факт, что венецианская болотистая почва не выдержит такого строения. И когда выяснилось, что деревянные стойки фундамента не выдерживают нагрузки, строители были вынуждены вставить в своды деревянные тяги и распорки. В нарушение обычной практики филигранный хор, состоящий почти из одних окон, был воздвигнут лишь после главного нефа – уже на рубеже XIV–XV столетий. Зодчий церкви Фрари (начало строительных работ – около 1330 года) заимствовал конструкцию Дзаниполо, но сделал ее более устойчивой, уменьшив интервалы между колоннами, что позволило перекрыть здание каменными сводами.

Крепости и первые дворцы (палаццо)

Принципы строительства готических крепостей радикальным образом отличались от принципов храмового зодчества. Ни исторические, ни архитектурные предпосылки возникновения замка Кастель дель Монте, который начали строить ранее 1240 года как охотничий дом для императора Фридриха II Гогенштауфена, до сих пор не получили адекватного объяснения. С уверенностью указать прототипы этого восьмиугольного в плане здания с примыкающими к углам восьмигранными башнями было бы затруднительно. Исследователи так и не пришли к единому мнению в вопросе о том, что послужило для него моделью: дворцы Омейядов, византийские крепости, норманнские крепости, замки крестоносцев или замки тевтонских рыцарей. Непонятно даже, какой была главная функция этой странной двухэтажной постройки, т. е. что перед нами – оборонительное сооружение или жилой замок, предназначенный для увеселений? Впрочем, со стилистической классификацией Кастель дель Монте проблем не возникает: его архитектурные формы свидетельствуют о явном родстве с цистерцианской готикой.

Все значение этого памятника можно оценить, лишь приняв во внимание космополитизм культуры Гогенштауфенов. Культура, сформировавшаяся при дворе Фридриха II, стала одним из величайших достижений европейской цивилизации. К сожалению, от этого периода сохранилось очень мало архитектурных сооружений. Если не считать выдержанную в античном стиле триумфальную арку в Капуе, то основные архитектурные памятники эпохи Гогенштауфенов – это либо разрушенные, либо радикально перепланированные замки (Манфредония, Джио дель Койе, Катания, Сиракузы, Прато в Тоскане и др.). Со смертью Фридриха в 1250 году краткий расцвет южно-итальянского светского зодчества оборвался. Однако в результате ослабления императорской власти стали бурно развиваться городские коммуны, что, в свою очередь, снова повлекло за собой подъем светской архитектуры. Общественные дворцы-палаццо уверенно вступили в борьбу с соборами и преобразили облик городских центров.

Старейший из дошедших до нас общественных дворцов готического периода – Палаццо дель Капитано дель Пополо в Орвьето. Его на-



чали строить в 1250 году, и в его архитектуре все еще сильны черты монументальной романики. Зодчий этого палаццо продолжил традицию, возникшую в Милане с возведением там Бролетто – здания городского самоуправления. Нижний этаж палаццо в Орвьето также представляет собой просторный зал, открывающийся аркадами, а верхний полностью отведен под вместительный зал совета, широкие окна и балконы которого выходят на рыночную площадь. Новым элементом, подчеркивающим разомкнутость здания, стала боковая лестница.

К числу самых впечатляющих построек такого типа принадлежит Палаццо дель Комуне в Пьяченце, строительство которого началось в 1280 году. Нижний этаж, облицованный беловатым и розовым мрамором, выдается вперед, подобно монументальной лоджии, и соединяется с площадью посредством пяти огромных стрельчатых арок. Над ним возвышается компактный и пышно декорированный верхний этаж. Шесть окон трифория обрамлены богато профилированными полуциркульными арками, а поверхность стены украшена узорной кирпичной кладкой с терракотовым орнаментом. Не следует удивляться тому, что «гражданский» фасад сочетается с грозными зубцами стены, венчающими здание: наследие фортификационной архитектуры оставалось обязательным элементом и в более поздних постройках такого типа. Например, Палаццо дель Приори в Перудже, возводившийся с 1293 года и претерпевший существенную рекон-

струкцию в XIV веке, несмотря на свой облик типичного городского здания, тоже был снабжен зубчатой стеной. В плане же общего визуального впечатления, которое производили в свое время итальянские палаццо, следует помнить о том, что многие каменные фасады, ныне гладкие и голые, некогда были покрыты фресками. Аллегорическими стенными росписями нередко украшались также интерьеры залов совета; такие фрески, датируемые 1306 годом, сохранились до наших дней в Палаццо делла Раджоне в Падуе.

Впрочем, другие городские дворцы – такие, как Баргелло во Флоренции (начало строительных работ – 1255) или Лоджия деи Милити в Кремоне (1292), – сохранили облик мощно укрепленных замков-резиденций, причем элементы фортификационной архитектуры подчеркивались здесь в сугубо декоративных целях. И даже Палаццо де Папи (папский дворец) в Витербо стилистически тесно связан с обществственными дворцами Центральной Италии, особенно с палаццо в Орвьето. Эта массивная, широко раскинувшаяся постройка также внешне напоминает крепость, – и с городским окружением ее также связывает широкая лестница и открытая лоджия с ажурным орнаментом в стиле «лучистой» готики.

Но в сельской местности замки знати сохранили свой грозный военный облик в неприкосновенности. Фенис в Валь-д'Аоста и Сирмоне на озере Гарда – это мощные твердыни, в которых комфортабельные жилые покои скрыты за неприступными укреплениями.



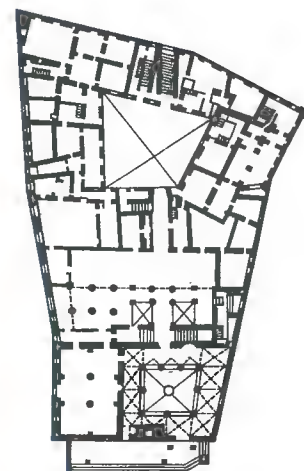
Справа:
Сирмоне, крепость Скалигеров,
конец XIII в.



Фенис (Валь-д'Аоста), замок Фенис, ок. 1340 г.



Флоренция, Палаццо Веккиа,
1299–1320/1330 гг.
Слева: Вид с Пьяцца Синьория.
Внизу: План



Флоренция и Сиена: соперничество общин

Немного можно припомнить конфликтных ситуаций, которые сказались бы на развитии архитектуры столь же благоприятно, как раздоры, охватившие средневековую Тоскану. С начала XIII века здесь нарастала напряженность в отношениях между гвельфами (партией сторонников папы) и гибеллинами (партией сторонников императора), вылившаяся затем в гражданскую войну, которая затянулась на два века и прерывалась лишь короткими перемириями. Буржуазия пыталась противостоять междоусобице, опираясь на республиканские конституции, но специфика городской жизни все же определялась борьбой между аристократическими партиями. Главными противниками, втягивавшими в войну союзные с ними города, оказались Флоренция, где большинство знати принадлежало к партии гвельфов, и Сиена – город гибеллинов.

Власть в этих городах часто переходила из рук в руки, противники постоянно атаковали друг друга, и в связи с этим выработался целый ритуал, особенно тщательно соблюдавшийся в XIII веке. Если резиденция врага уничтожалась, на ее месте тут же возводилась новая, укрепленная еще лучше, чем прежде, причем последнее обычно выражалось в форме более высокой башни. Эти башни аристократов стали символом городской архитектуры, несмотря на то что городские советы довольно рано наложили строгие ограничения на право знати возводить такие сооружения. Например, во Флоренции в 1251 году был издан указ, гласивший, что высота башен не должна превышать пятидесяти локтей (около 26 м).

В результате всех этих беспорядков сохранить средневековый облик удалось лишь немногим городам. Флоренция и Сиена грозно оцетинились неприступными башнями, наподобие Сан-Джиминьяно.

Таким образом, междоусобная война, как это ни парадоксально, повлекла за

Сиена.
Кампо (после 1280 г.), Палаццо Пуб-
блико (начало строительных работ –
1297 г.) и Торре делла Манджа
(1325–1248 гг.)

собой весьма конструктивное соперни-
чество, которое стимулировало вопло-
щение целого ряда строительных проек-
тов в Тоскане и окрестных областях.
Приблизительно в это же время Флорен-
ция и Сиена приступили к последова-
тельной перепланировке городских цен-
тров и начали возводить грандиозные
здания городского самоуправления.
Первые предложения о строительстве
Палаццо Пубблико в Сиене получили
одобрение в 1282 году, а в 1297 году был
издан указ об устройстве Кампо – полу-
круглой раковинообразной площади пер-
ед Палаццо Пубблико. Здание городско-
го самоуправления во Флоренции – Па-
лаццо Веккиа – было построено между
1299 и 1314 годами. Эти здания включа-
ют в себя элементы фортификационной
архитектуры, в особенности Палаццо
Веккиа, чей компактный, наглухо замк-
нутый, неприступный облик свидетель-
ствует о том, в какие трудные времена
была возведена эта постройка. На рубеже
XIII–XIV веков во Флоренции возобно-
вилась борьба между двумя фракциями
внутри партии гвельфов – бьянчи («бе-
лыми»), чьи ряды состояли главным об-
разом из представителей набиравшего
силу среднего класса, и аристократами-
нери («черными»); именно этот кон-
фликт стал причиной изгнания Данте.

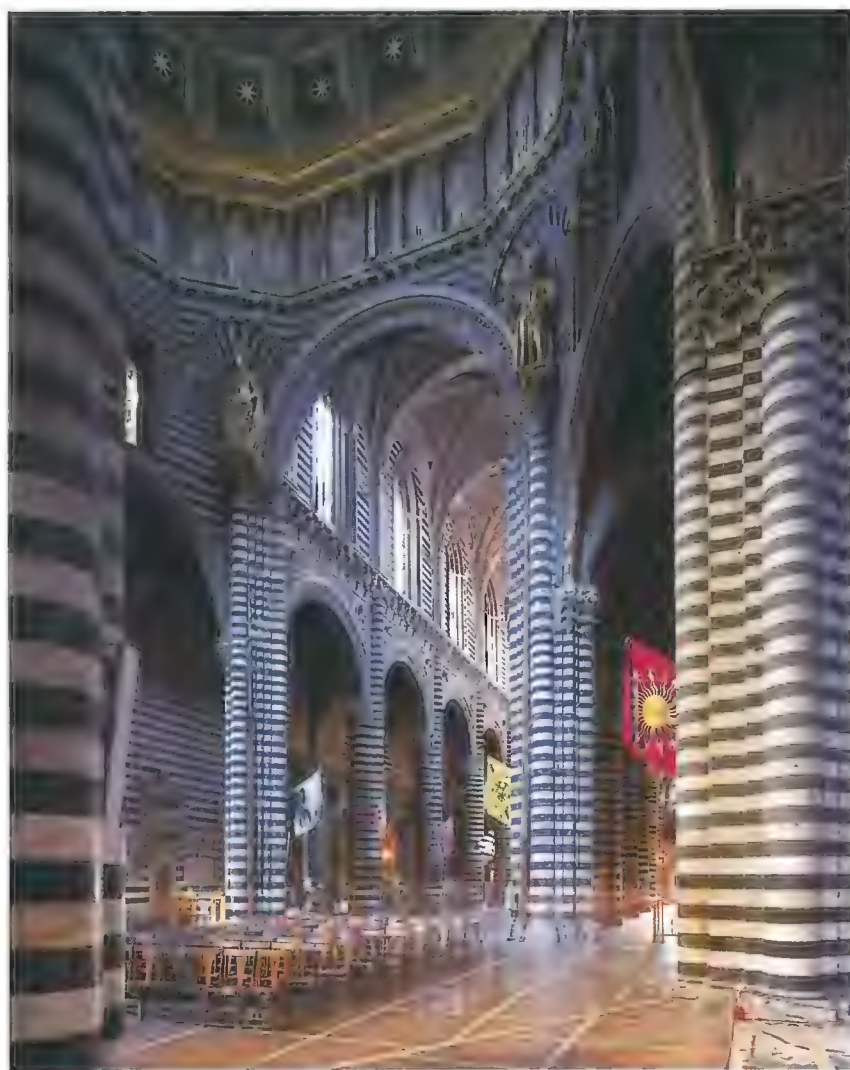
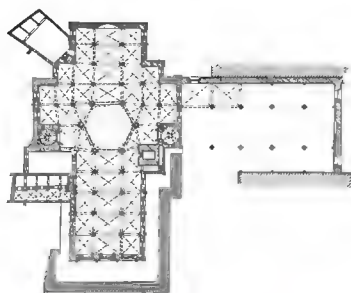
Палаццо Пубблико в Сиене с открыты-
ми аркадами на первом этаже и с богато
украшенными окнами трифория стоит
ближе к типу общественного дворца XIII
века. По оригинальному плану создавал-
ся лишь четырехэтажный центральный
блок этого здания. Третий этаж его был
расширен в начале XIV века, а четвертый
добавлен в 1680 году. Типичная для та-
ких построек высокая колокольня, Тор-
ре делла Манджа, доступ в которую от-
крывался через лоджию на левой стороне
здания, тоже была возведена позже ос-
новной части палаццо – в середине XIV
века. Разумеется, она оставила далеко
позади все башни аристократов. В Па-
лаццо Пубблико размещались все комму-
нальные и политические организации.
Представление о том, как воспринимали
себя члены городского самоуправления,
можно составить по фрескам Симоне
Мартини и Амброджо Лоренцетти, укра-
сившим интерьер палаццо.

Местоположение Палаццо Пубблико в
городском ландшафте также явилось
плодом тонкого расчета. Вытянувшись
вдоль нижней границы слегка покатой
Кампо, это здание превратилось в своего
рода театральную декорацию, подобную
scenae frons античных театров. С 1280 го-
да застройка окрестностей палаццо под-
вергалась жесткой регламентации: ни
одно строение не должно было нарушить
единства этой композиции.

По сравнению с этим дворцом Палаццо
Веккиа во Флоренции выглядит гораздо
более консервативно. Оно напоминает
старинные флорентийские дворцы-зам-
ки (например, Барджелло), но превосхо-
дит их по размерам. Башня Палаццо
Веккиа, смещенная в сторону от центра
здания, также служит символом власти
и могущества городской общины.



Сиенский собор.
Реконструкция старого романского
здания проводилась с начала XIII в.
Центральный неф
Справа: План



Соборы Сиены и Флоренции

Несмотря на то что итальянские соборы во многом уступали готическим соборам Франции, они также втянулись в орбиту соперничества между враждующими городами. Их создатели не задавались целью строить соборы во французском стиле лучше, чем французы. Скорее они стремились превзойти другие итальянские соборы по таким параметрам, как монументальность и оригинальность. И снова Сиена вышла на старт первой, явив миру образчик настоящей гражданской мании величия. В XIII веке здесь началась реконструкция романского собора в стиле цистерцианского аббатства Сан-Гальгано. Однако затем было решено значительно увеличить размеры средокрестия, чтобы обеспечить надежную опору для гигантского купола, которому предстояло перекрыть почти все пространство центрального нефа. Высота этого купола предопределила также изменения в проекте самого центрального нефа и западного фасада. У восточной оконечности здания возвели прямоугольный баптистерий, который из-за уклона почвы расположился ниже центрального нефа и должен был послужить основанием для нового хора. В дальнейшем алтарную часть намеревались расширить и снабдить пышным восточным фасадом.

Но затем от этой идеи отказались ради еще более грандиозного проекта. Под прямым углом к старому зданию было решено возвести новый собор, Дуомо Нуово, включив в него старое здание в качестве трансепта. В согласии с этим планом построили стены центрального нефа и правый боковой неф нового собора. Однако затем специалисты из Флоренции указали на ошибки, допущенные при расчете пропорций опорных столбов и сводов. Они заявили, что из-за этих ошибок обрушится купол и, более того, новое здание нарушит гармоничную композицию старого. В результате этого, а также из-за опустошительной «черной смерти», постигшей сиенцев в 1348 году, строительные работы прекратились. Теперь собор Сиены представляет собой компромиссный вариант между старым романским зданием и амбициозным проектом XIII века. Как ни странно, он производит удивительно гармоничное и цельное впечатление – в основном благодаря единообразной облицовке интерьера и наружных стен, покрытых черно-белыми полосами мрамора.

Строительство нового здания собора во Флоренции завершилось более успешно. Несмотря на неоднократные изменения планов и на то, что возведение западного фасада было надолго отложено, знаменитый купол Брунеллески стал поистине триумфальным венцом всех усилий, которые вложили флорентийцы в этот проект. Вопрос о реконструкции старого собора Санта-Репарата был поставлен на обсуждение в 1294 году, так как это здание стало слишком тесным для быстро растущего торгового города. Финансирование этого *opus plurimum sumptuosum* («весьма дорогостоящего дела») взяли на себя городские власти и богатые гильдии торговцев сукном и ткачей. Новый собор был заложен в 1296 году. Первые архитектурные планы представил знаменитый скульптор и архитектор Арнольфо ди Камбио, ученик скульптора Никколо Пизано. Арнольфо работал по заказам папы и ряда правящих семейств, главным образом в Риме, но также и в других городах Италии. Представление о том, как выглядел его проект, можно в целом составить по нынешнему виду центрального нефа собора, хотя первоначально предполагалось, что здесь, как и в Санта-Кроче, будет деревянный потолок. К восьмиугольному средокрестию, которое уже тогда намеревались увенчать куполом, Арнольфо планировал пристроить триконх по образцу хоров-трилистников в церкви Санта-Мария д'Аракоэли на римском Капитолии и церкви Святых Апостолов в Кельне.

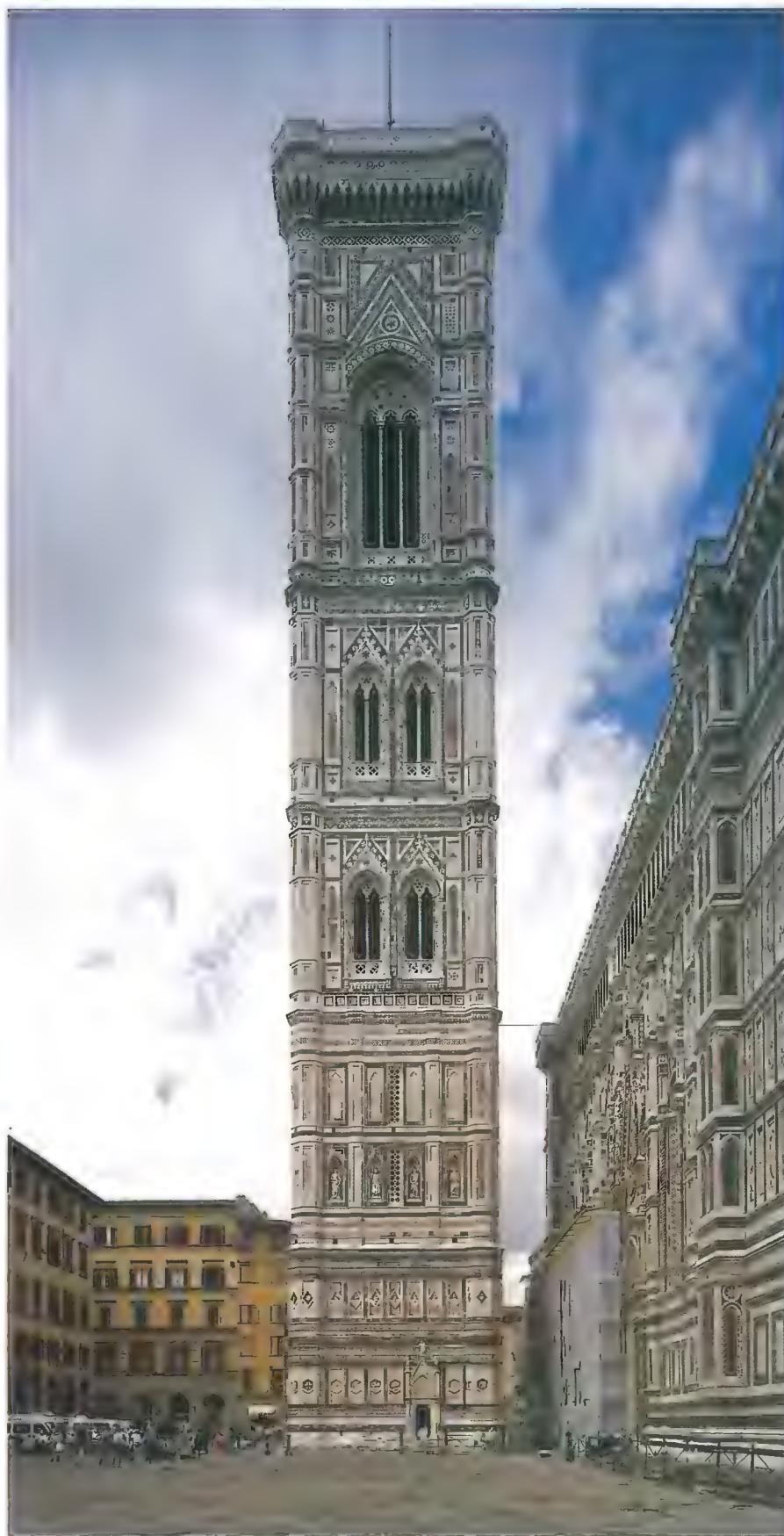
После смерти Арнольфо в самом начале XIV века работы были приостановлены до 1334 года, после чего архитектором был назначен Джотто. Однако Джотто бросил все силы на строительство колокольни-кампанилы, в результате чего работы в соборе возобновились лишь в 1357 году. Новый руководитель работ, Франческо Таленти, перекрыл центральный и боковые нефы здания не деревянной крышей, как планировал Арнольфо, а гигантскими нервюрными сводами и увенчал средокрестие еще более внушительным куполом. Кроме того, он расширил восточную часть собора. Центральный неф с четырьмя пролетами площадью 20х20 м каждый и высотой около 40 м был завершен в 1378 году. В 1413 году, когда был возведен барабан купола, в связи с дальнейшей работой над куполом возникли сложные инженерные и художественные проблемы. Решение этих задач в 1420 году доверили Филиппо Брунеллески, и тот воздвиг два купола, вложенные один в другой. Эту мощную и элегантную конструкцию можно смело назвать одним из величайших технических достижений не только раннеренессансной, но и всей мировой архитектуры.

Флорентийский собор.
Начало строительных работ – 1294/1296–1302 гг. под руководством Арнольфо ди Камбио. В 1357 г. работы продолжились под руководством Франческо Таленти.
Хор – 1380–1421 гг.; купол по проекту Филиппо Брунеллески – 1418–1436 гг.; западный фасад по проекту Эмилио де Фабриса – 1875–1887 гг.

Слева вверху:
Флоренция, романский баптистерий (в левом нижнем углу), западный фасад собора, возведенный в XIX в., кампанила Джотто (справа) и купол Брунеллески

Слева внизу:
Флорентийский собор, центральный неф, вид в восточном направлении

Джотто ди Бондоне.
Флоренция, кампанила, начало строительных работ – 1334 г.



Лоренцо Майтани.
Собор в Орвьето, западный фасад,
1310 г.



Джованни Пизано.
Сиенский собор, западный фасад.
Реконструирован в готическом стиле в
1284–1299 гг., завершён после 1357 г.



Западные фасады соборов

Проектирование западного фасада собора, как правило, оказывалось для итальянских архитекторов сложной эстетической задачей. Уже на примере церквей нищенствующих орденов стало очевидно, что для храма базиликального типа с характерным расположением нефов не удастся подобрать адекватную конструкцию фасада. А в случае с собором возникала дополнительная проблема: фасад следовало гармонично вписать в общую структуру городского ландшафта, так как соборы обычно занимали центральное положение в городе и выполняли важные символические функции. Арнольфо ди Камбио, судя по всему, намеревался снабдить собор Флоренции классическим фасадом со статуйными нишами. С этой общей конструкцией согласно проекту Арнольфо должен был сочетаться портал с вимпергом во французском стиле. Однако по его проекту (чертеж которого сохранился в архивах собора) была возведена лишь нижняя треть фасада, да и ее снесли в 1587 году. И только в 1875–1887 годах собор наконец обрел неоготический западный фасад, выстроенный по проекту Эмилио де Фабриса.

Но несмотря на все эти сложности (а быть может, и благодаря им), итальянских зодчих охватила настоящая страсть к разработке проектов западных фасадов. Сначала это поветрие коснулось Сиены и Орвьето, а затем дошло и до Флоренции. Начало ему положил скульптор и

архитектор Джованни Пизано, который в 1284 году приступил к возведению трехпортального растянутого фасада в Сиене, взяв за образец французские храмы. (Чтобы получить право на руководство этими работами, Джованни пришлось добиться принятия в члены городской коммуны, что для каменщика из другого города было непросто.) Джованни создал трехчастный растянутый фасад, фланкированный двумя крепкими башнями. На уровне нижнего яруса доминируют три глубокие, богато профилированные полуциркульные арки, увенчанные декоративными вимпергами, а в верхнем ярусе центральное место отведено огромному окну-розе, чьи пропорции и обрамление не вполне соотносятся с нижней частью фасада. По бокам от розы расположены галереи с аркадами и фронтонами, а весь фасад увенчан монументальным треугольным фронтоном, размещенным непосредственно над рамой окна-розы. Тимпан и поверхности стен покрыты мозаикой и пышной лепниной; весь фасад украшен сложной статуарной системой (здесь присутствуют знаменитые «Пророки» работы самого Джованни Пизано). В целом можно сказать, что архитектурные элементы играют здесь роль фона для исключительно пышного скульптурного декора.

Сиенский фасад немедленно был принят в качестве модели в Орвьето. Приблизительно в это же время собор Орвьето приобрел трехпортальный западный фасад с вимпергами – в целом похожий на

сиенский, но более сдержанный и композиционно более логичный. От фасада в Сиене его отличает также общая вертикальная устремленность, достигнутая за счет непрерывных линий контрфорсов. Фасад в Орвьето был создан по проекту Лоренцо Майтани, которому отдали предпочтение перед проектом однопортального фасада. (Оба чертежа хранятся в архивах собора в Орвьето.)

Еще один образец этой серии проектов (так и не воплощенный) – проект фасада сиенского баптистерия (около 1339?). Все эти фасады выглядят необычно плоскими и чем-то напоминают гобелены, отчетливо контрастируя с просторными интерьерами соответствующих зданий. Одна из причин этого явления в том, что в Италии было принято покрывать все поверхности стен фресками, и традиция создания сложных декоративных форм в интерьере и украшения малых по площади поверхностей здесь так и не сложилась.

Архитектурные реликварии

На протяжении всего XIV столетия в Италии развивалась тенденция снабжать постройки кубической формы богато декорированными поверхностями. Одним из самых выдающихся образцов архитектуры такого рода по праву считается кампанила собора Флоренции. Достигнув почти 85 м в высоту, она гордо вознеслась над всеми так называемыми башнями знати (правда, так и не превзойдя башню Палаццо Веккиа). Строительство этой кампанилы началось в 1334 году по проекту Джотто (чертеж сохранился в архиве собора Сиены). Однако доводить работу до конца пришлось уже другим мастерам, так как в 1337 году Джотто умер.

Его преемники, Андреа Пизано и Франческо Таленти, почти не внося изменений в проект, выполнили большую часть предписаний Джотто относительно создания квадратной в плане башни с восьмигранными угловыми контрфорсами. Над двумя ярусами, украшенными филёнками и лепниной, высятся еще три яруса с окнами. Запланированный пирамидальный шпиль (подобный шпилю собора в Фрайбурге) так и не воздвигли. Компактность и простота всей этой конструкции удачно оттенены позднеготическим ажурным орнаментом и мозаичными инкрустациями из разноцветного мрамора; тот же тип декора использован и на западном фасаде собора. В сюжетах росписей, украшающих филёнки, охвачен весь мир в представлении средневекового человека: здесь мы найдем и сцены сотворения мира, и схему мироздания по представлениям схоластов, и изображения различных ремесел и профессий, и аллегорические образы христианских добродетелей и таинств (все эти сюжеты изображались и на порталах французских соборов).

Некоторым зданиям намеренно придавался характер драгоценного реликвария. Хороший пример сооружений такого типа – нижний этаж бывшего зернохранилища Орсанмикеле во Флоренции (ныне церковь). На одном из опорных столбов этой постройки некогда появился чудесный образ, в результате чего вся открытая лоджия была освящена. В 1366 году Симоне Таленти пристроил к ней аркады; кроме того, в стене были прорезаны окна, украшенные великолепным ажурным орнаментом в стиле «пламенеющей» готики. А созданный в 1249–1259 годах табернакл работы Андреа Орканьи – монументальная, но тем не менее филигранная мраморная ниша для чудотворного образа Девы Марии – может показаться делом рук не скульптора, а золотых дел мастера.

Точно так же можно принять за декоративный реликварий и часовню Санта-Мария делла Спина в Пизе, если не знать ее реальных пропорций. В этой молельне и впрямь хранится приобретенная городом в 1333 году частица тернового венца Иисуса Христа. Обретение этой ре-



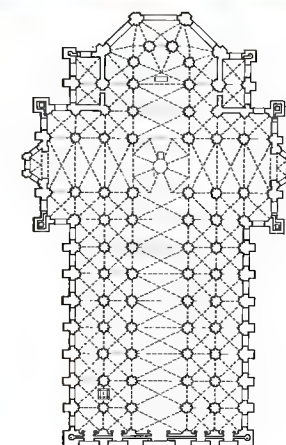
ликвии и стало причиной для возведения часовни. Без сомнения, моделью для нее послужила парижская Сент-Шапель (см. ил. на с. 84–85), где хранился весь терновый венец. Особенно много типично французских мотивов обнаруживается на боковых стенах здания – настоящий лес вимпергов и пинаклей в сочетании с пышным ажурным орнаментом. Как и в Сент-Шапель, скульптурный декор оказывается здесь интегральной частью архитектурных форм, а не поверхностным украшением плоских стен, как на фасаде собора в Сиене. Фасад Санта-Мария делла Спина задуман именно как трехмерная конструкция, о чем в первую очередь свидетельствует отступление центрального фронтона за плоскость стены. Эта «скульптурность» и подчеркнутая грациозность пропорций и делают пизанскую часовню-реликварий столь привлекательной.

Гигантизм позднего Средневековья

Звания итоговых произведений итальянской средневековой архитектуры заслуживают, каждое по-своему, два строения: собор в Милане и церковь Сан-Петронио в Болонье. Милан, резиденция правителей Ломбардии, к концу XIV века превратился в процветающую столицу при Джане Галеаццо Висконти, власть которого в какой-то период простиралась на всю Северную Италию. Поэтому ни у кого не



Миланский собор, 1387 г. – XIX в.
Слева: Хор и трансепт
Справа: Интерьер
Внизу: План



возникало сомнений в том, что епископская церковь этого города ни в чем не должна уступать лучшим соборам христианского мира. И в 1386–1387 годах Симоне да Орсениго начал работу над проектом гигантского здания с длинным трансептом, оснащённым боковыми нефами, и огромным многоугольным деамбулаторием. Структура этого плана восходила к североитальянским моделям (таким, как романский собор в Пьяченце).

Но прежде чем приступать к строительству этого здания (интерьер которого должен был превзойти по своим масштабам все известные на тот период образцы), следовало разрешить непростые технические проблемы. С этой целью собрали целую комиссию экспертов из разных стран. От самой Италии в ней были представлены мастера-каменщики из семейства да Кампьяне и математик Габриэле Сторналоко. Из Франции прибыл Никола де Бонавентуре, а позднее – живописец Жан Миньо; из Германии – Ганс Парлерж, Генрих Парлерж III, Иоганн фон Фрайбург и знаменитый швабский мастер-каменщик, специалист по возведению башен Ульрих фон Энсинген.

Основную проблему представлял собой вертикальный разрез собора, высота которого должна была сравняться с шириной (при этом стены предстояло выложить из мрамора). Следовало также точнее образом рассчитать пропорцию между высотой центрального нефа и четырех боковых, и не только по техническим причинам, но и

ради «трансцендентой гармонии», которая и являлась главной целью строителей собора.

Благодаря сохранившимся планам и наброскам мы отлично осведомлены о том, с какими разногласиями и техническими затруднениями столкнулись эксперты, решая задачу создания этого «идеального собора». Постоянно высказывавшиеся сомнения по поводу практической столь масштабного проекта решались в форме «*dubia et responsiones*» – «сомнений и ответов». Генрих Парлерж высказывался в пользу сверхвысокого центрального нефа, как в соборах Кельна или Ульма, однако итальянцы проголосовали за другую планировку, в которой ширина здания превышала бы высоту. Парлерж в ярости выбежал вон, громко проклиная «великий ущерб и вред, которыми грозят сии злодеяния».

В 1400 году, когда строители собрались приступить к возведению сводов, Жан Миньо представил список из 54 дефектов, из-за которых здание неминуемо должно было рухнуть. Реакция его итальянских коллег свидетельствует о том, что конфликт не ограничивался лишь техническими разногласиями, а зашел гораздо глубже. В ответ на педантичную приверженность Миньо к средневековым строительным схемам миланцы потребовали адаптировать эти схемы к более сложным и более современным эстетическим концепциям и подойти к решению этой проблемы прагматично – на основе их собственного опыта строительства. На заявление Миньо о том, что «*ars*

sine scientia nihil est («без науки искусство – ничто»), итальянцы не долго думая возразили, что *scientia sine arte nihil est* («без искусства наука – ничто»).

В ходе этого спора итальянские каменщики продемонстрировали, что прекрасно знакомы с архитектурой Франции. С непоколебимой самоуверенностью они предложили исправить ошибки, допущенные при строительстве парижского собора Нотр-Дам (в первую очередь те, что повлекли за собой чрезмерную мрачность интерьера), и возвести его новую версию на основе классических пропорций, в итальянском стиле! В 1401 году была создана новая комиссия из двенадцати экспертов, которые на высочайшем теоретическом уровне рассмотрели все возражения Миньо. После долгих и ожесточенных дебатов было наконец решено вернуться к проекту математика Сторналоко. Его план вертикального разреза здания был основан на равнобедренных треугольниках, и эту пифагорейскую концепцию теперь предстояло приложить к уже возведенным частям здания. Миньо остался не у дел.

Итальянские мастера-каменщики не ошиблись в своих расчетах: собор не рухнул и по сей день. И несмотря на то что строительство его завершилось лишь в 1572 году, а довольно большие участки внешних стен обрели декор только в XVIII–XIX веках, этот собор стал поистине впечатляющим памятником позднесредневековой архитектуры. Колоссальная ширина интерьера, в котором установлено 52 пучка колонн, разделенных узкими интервалами, не оставляет равнодушным ни одного посетителя, хотя строителям так и не удалось решить проблему «чрезмерной мрачности интерьера». Уникальная особенность собора – размещение скульптур на импостах над капителями. Внешний вид здания определился, главным образом в XIX веке, в период неоготики, но полосы филигранного ажурного кружева, украшающие окна и стены, и линия крыши, состоящая из бесчисленных щипцов и башенок, позволяют почувствовать первоначальный замысел средневековых архитекторов.

Не прошло и четырех лет с начала работы над проектом собора в Милане, как жители Болоньи приступили к разработке проекта приходской церкви Сан-Петронио, которая должна была стать достойной соперницей миланского гиганта. И действительно, эта церковь, оправдав надежды своих заказчиков, задавала новые стандарты храмового зодчества. Ее деревянная модель, выполненная Антонио ди Виченцо, представляет собой трехнефную базилику с длиной нефов 182,4 м и с шириной трансепта 136,8 м. Поскольку церковь намеревались построить из кирпича и снабдить боковыми капеллами, то завершиться ей предстояло, как и собору Флоренции, гигантской алтарной частью. Область средокрестия предполагалось перекрыть куполом, который захватывал бы часть рукавов трансепта и часть хора, уподобившись по форме распятию. К возведению внутренних конструкций приступили в 1390 году. Просторный интерьер церкви должен был стать проще и композиционно логичнее, чем в Милане. К моменту смерти архитектора в 1400 году были завершены два из шести пролетов центрального нефа, перекрытых высокими сводами; площадь квадратных пролетов достигла 20 м²! Остальные пролеты, а также временный южный хор и северный фасад были выстроены к 1525 году, после чего работы приостановились. Ни к трансепту, ни к хору так и не приступили. Но даже оставшись незавершенной, церковь Сан-Петронио оказалась одним из высочайших достижений храмовой архитектуры Тосканы и Ломбардии. Ее просторный интерьер, элегантная ясность и искусная работа со строительными материалами свидетельствуют о чрезвычайной изобретательности итальянских мастеров готики.



Позднегоготическая светская архитектура Венеции

В Средние века морская Венецианская республика стала главным связующим звеном между Восточным Средиземноморьем и Западной Европой. И политика, и торговля, и культура Венеции определялись ее ролью посредника между Востоком и Западом. Не лишилась она этой функции и после завоевания Константинополя турками-османами в 1453 году, хотя экономический центр тяжести начал постепенно смещаться к западу. Спрос на услуги архитекторов и строителей в Венеции исходил от аристократов и зажиточных горожан, по заказам которых возводились пышные дворцы и торговые дома вдоль Большого канала.

Уникальное географическое положение Венеции, раскинувшейся на островах лагуны, привело к формированию особого типа городского дворца, главным элементом которого оказался фасад, выходящий на канал. Широкая центральная секция такого фасада открывалась наружу аркадами и лоджиями в ажурном обрамлении; за ними на первом этаже помещался просторный широкий зал (*portego*), а на втором – главная гостиная (*sala*). Эту филигранную конструкцию фланкировали глухие башнеобразные секции стены (*toreselle*), придававшие ей зрительное равновесие. Самым, пожалуй, прекрасным образцом такого позднегоготического здания служит дворец Ка-д'Оро («Золотой дом»), построенный в 1421–1436 годах по заказу Марио Контарини.

Вверху:
Венеция, Дворец дождей, начало
строительных работ – ок. 1340 г.
Расширен и перепланирован в 1424 г.
Фасад выходит на озеро Святого
Марка

Внизу:
Бернардо Росселлино.
Собор в Пиенце.
Начало строительных работ – 1460 г.

Справа:
Венеция, Ка-д'Оро, 1421–1436 гг.



О том, насколько своеобразно подходили венецианцы к осуществлению крупномасштабных строительных проектов, свидетельствует архитектура Дворца дождей. Выстроенный около 1340 года на месте старых зданий, этот дворец приобрел современный вид лишь в результате расширения и перепланировки, осуществленных в 1424 году. Как и во многих других общественных дворцах Италии того времени, первый этаж здесь размыкается аркадами, а над ним возвышается компактный главный блок с залами совета. Однако та часть здания, которая в палаццо Орвьето или Пьяченцы выглядит массивной базой, здесь выполнена с невероятной, поистине воздушной легкостью.

Дворец дождей покоится на двух грациозных аркадах, и общее впечатление от этого здания определяется главным образом стрельчатыми ажурными арками верхней из них. В результате мощный верхний этаж, суровость которого едва оживлена широкими проемами окон и орнаментом из разноцветного мрамора, опирается всей своей массой на хрупкие арки, несущие это бремя с легкостью и изяществом. Источником этой эстетической концепции, абсолютно чуждой классическому стилю, могла послужить только архитектура исламского Востока. Чтобы удостовериться в этом, достаточно лишь бросить взгляд на «Львиный двор» Альгамбры в Гранаде, построенный всего на полстолетия ранее. Здесь компактные, массивные блоки стен также покоятся на тонких, изящных колоннах, словно игнорируя силу тяготения.

Пиенца

В заключение следует упомянуть настоящий курьез среди образцов готической архитектуры в Италии – собор в Пиенце. В середине XV века папа Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини, 1458–1464) решил придать новый облик своей родной деревне Корсиньяно, расположенной к югу от Сиены. Он поручил Бернардо Росселлино превратить центр этого селения в «идеальный город», названный по имени Пия – Пиенца. Росселлино предстояло создать образцовый город гуманистов в соответствии с теориями, разработанными архитектором Леоном Баттистой Альберти. В результате собор, общественный дворец, папский дворец и епископский дворец были размещены по сторонам квадратной главной площади, причем эффектнее всего оказался фасад собора, выстроенный в ренессансном стиле.

Однако, войдя в собор, посетитель оказывается в совершенно иной атмосфере. В согласии с пожеланиями папы, Росселлино выстроил в 1460 году готический зальный храм с многоугольным хором – по образцам, которые Пий видел «среди немцев в Австрии». Ярко освещенный интерьер этого собора хронист описывает так: «Как только войдешь в главную дверь, весь храм раскрывается перед тобой как на ладони, чаруя морем света и потрясая великолепием отделки. Строение это составляют три так называемых нефа, все одинаковой высоты. Область за алтарем разделена на пять капелл, так что хор подобен голове, увенчанной короной. Столько же над ним и сводов, равных по высоте сводам нефов, и можно подумать, что над головой у тебя настоящее небо, ибо они украшены золотыми звездами на синем фоне...» Посетителям храма «казалось, что их окружают не каменные стены, а стеклянные...».

И быть может, ни одно из средневековых зданий Италии не воплотило в себе совершенный образ готического храма с такой точностью, как этот собор в Пиенце, где ренессансная архитектура с почтением уступила дорогу идеалу готики!



Готический город — это апогей развития городской европейской культуры за весь период от падения Римской империи до начала промышленной революции. Великолепие планировки, богатство архитектурных форм и расцвет искусств в городах готической эпохи объясняются экономической и демографической ситуацией.

В 1000 году общая численность населения Европы составляла около 42 миллионов человек. К 1300 году она возросла приблизительно до 73 миллионов, но с 1300 по 1340 год темпы ее роста начали сокращаться из-за опустошительных войн, голода и экономических катаклизмов. Когда же в 1347–1351 годах на Европу обрушилась «черная смерть», прирост населения резко упал и не остановился даже на нулевой отметке: численность населения сократилась приблизительно до 51 миллиона человек. В некоторых городах Италии уровень смертности достигал 50 процентов. Вернуться к высоким показателям роста численности населения, отмечавшимся

в эпоху готики, Европа смогла лишь в начале XVIII века.

Эти статистические данные весьма красноречивы. Развитию европейской экономики с XI до начала XIV века способствовали коренные преобразования в области сельского хозяйства, начавшиеся еще при Карле Великом и продолжавшиеся на протяжении всего указанного периода. Рост площадей обрабатываемой земли влек за собой многие выгоды. Сельское хозяйство теперь уже не только самоокупалось, но и производило излишек товара. Благодаря этому некоторым крестьянам удавалось перебираться в города и в первое время прокормиться там вместе со своими семьями. Приток крестьян в города обуславливал рост авторитета городских магистратов и городских ополчений, в то же время ослабляя власть феодальной знати.

Благодаря расчистке лесов под новые пахотные земли, необходимые для пропитания возросшего населения, ландшафт становился все более открытым и безопасным. Эти преобразованные участ-



Дьявол и ростовщик.
Статуи, украшающие архивольт
южного портала собора в Шартре,
ок. 1210–1215 гг.

ки земли сосредоточивались под контролем городских центров, власти которых заботились о состоянии проезжих дорог и тем самым содействовали развитию торговых связей между городом и деревнями, другими городами и портами.

Наряду с подъемом товарооборота наблюдался рост численности рабочей силы и соответственно рост платежеспособного спроса. Встречное развитие спроса и предложения, встречное развитие города и деревни и соединение их новыми торговыми путями повлекли за собой еще два феномена.

Первый из них заключался в повышении роли денег и в формировании денежного хозяйства (в том числе кредитования, страхования и деятельности менял). Будучи абстрактным и портативным средством обмена, деньги способствовали дальнейшему экономическому подъему, который теперь уже можно было оценивать по меркам геометрической прогрессии.

Второй феномен состоял в появлении новых видов деятельности. Участники этих видов деятельности обменивали товар на деньги (продавцы), деньги на товар (покупатели), деньги на деньги (менялы), безопасность на деньги (страховщики), а иногда даже и время на деньги (банкиры, которых тогда называли ростовщиками). Эту группу населения можно охарактеризовать современным нам термином, обозначающим социальный слой, который не имел четко определенного места в структуре средневекового общества: средний класс.

«Общество, согласно Плутарху, суть некое тело, наделенное жизнью по милости Божией, действующее в целях обеспечения высшей справедливости и управляемое, если позволено так выразиться, сдерживающей силой разума... Место головы в этом теле общественном занимает государь... Место сердца занимают советники, от коих исходят побуждения как к добрым, так и к злым деяниям. Обязанности глаз, ушей и языка принимают на себя судьи и наместники провинций. Чиновники и солдаты соответствуют рукам. Те, кто постоянно прислуживают государю, выполняют дело боков туловища. Финансовых чиновников и казначеев... можно уподобить желудку и кишечнику...»

(Иоанн Солсберийский. «Поликратик», «Тело общественное»).

Сомнительный даже с терминологической точки зрения статус средневекового среднего класса оказывался еще более сомнительным с точки зрения социальной. Иоанн Солсберийский (ок. 1115–1180) отводит финансовым чиновникам весьма нелицезную функцию в «общественном теле», уподобляя их желудку и кишечнику.

Весь глубинный смысл этой идеи, повторявшейся все чаще по мере развития сферы денежного хозяйства, подробно представлен в живописных образах ада на фресках из коллегиальной церкви Сан-Джиминьяно. Дьявол испражняется золотыми монетами в рот жирного ростовщика. Если раньше дорожными изображениями только монахов и священников, то теперь эта привилегия распространилась на членов нового братства, под властью которых находились деньги — предмет почти столь же загадочный и безликий, как и толпа.

Враждебность, которую навлекли на себя представители среднего класса операциями по обмену валюты и ссудами (неизбежными в условиях стремительного перехода экономики на международную кредитную основу), становится понятной при взгляде на популярные карикатурные изображения Скупости и Ростовщичества. Эти образы аллегорически представляли людей, которые копили несметные богатства за чужой счет наряду с монахами и вызывали особую ненависть в обществе натурального обмена. К услугам ростовщика в том, более раннем обществе прибегали лишь в голодные годы, и вернуть залог зачастую можно было, лишь внес огромные проценты.

И несмотря на то что инвестор или банкир в системе новой кредитной экономики действовал совершенно иначе, способствуя коммерческим операциям, а не препятствуя им, в народе по-прежнему была свежа память о прошлом. Пусть не каждый банкир давал деньги в рост, пусть не на каждой сделке он наживался за счет бедняков, — все равно к нему относились с подозрением лишь потому, что он имел дело с деньгами.

Если в прошлом в основе большинства торговых сделок лежал бартер или «честное слово» — обмен товара или услуги на обещание адекватного возмещения другим товаром или услугой в будущем, — то теперь место «честного слова» заняли деньги. Торговые сделки чаще всего заключали между собой жители городов, не имеющие близких родственников и не поддерживающие тесных контактов с соседями. Появление общепризнанных денежных единиц (таких, как лукканская лира в XII веке или флорентийский флорин в XIII веке) немедленно обеспечило безопасность торговых сделок с незнакомцами и чужаками, но и стало лишним аргументом в пользу недоверия к чужакам. Поэтому



Таддео ди Бартоло. Дьявол и ростовщик. Деталь фрески «Страшный Суд», 1393 г. Коллегиальная церковь Сан-Джиминьяно



Йорг Мюллер. Реконструкция средневекового города на основе документальных и археологических источников

непристойная образность, связанная с естественными отправлениями, распространилась не только на ростовщиков, но и на всех, кто постоянно имел дело с деньгами, и в особенности на тех, кто стремился к накоплению денег и держал их при себе (этим и объясняется дородность ростовщика, изображенного на фреске в Сан-Джиминьяно).

Тот же Иоанн Солсберийский утверждал в «Поликратике»: «Мотовст-

во — несомненно дурное качество, но, по моему, для скупости вообще не должно быть места. Нет порока более дурного и более гнусного...» А святой Петр Дамiani (1007–1072) писал: «Прежде всего избавиться от денег, ибо Христос и деньги друг с другом не уживутся».

Это искаженное восприятие позитивного и исторически неизбежного роста торговли и развития торгового сословия объясняется не столько чрезмерным бо-

гатством, сколько, напротив, скудостью фантазии — вопреки красочной образности, с которой отражалась данная тема в искусстве. Просто средний класс современники и даже сами представители этого класса могли вообразить себе исключительно в образах ростовщика и скупца, и никак иначе.

Поэтому неудивительно, что средневековая буржуазия вкладывала большие деньги в формирование альтернативного представления о себе. Ей удалось запечатлеть свою историю не только в литературе, портретах и фамильных особняках, но и в архитектурном облике целых городов. При этом улицы, площади и дома, которые строились на средства нарождающегося среднего класса, служат в первую очередь не документальным отражением его благосостояния, а символическим выражением его чаяний и надежд.

И это чрезвычайно важно. Дело в том, что средний класс европейских городов никогда не стремился стать собственно средним классом: такое стремление для них было в лучшем случае бессмысленным, а в худшем — и вовсе невозможным по причине отталкивающих ассоциаций, которые вызывала у всех подобная цель. Вместо этого типичный буржуа мечтал стать либо аристократом, либо святым (чаще всего и тем и другим).

Можно предположить, что историческая неадекватность функций аристократии, к которой тяготели представители среднего класса, помешала им своевременно проявить инициативу в отстаивании своих прав на самоопределение. Аристократические устремления готического города и главных его обитателей — представителей среднего класса с неизбежностью влекли за собой неприязнь к самой сущности города как центра торгового обмена. Они вынуждали город и его жителей отрицать достоинства своей социальной функции перераспределителей богатства. Эта парадоксальная ситуация позволяет понять, почему именно с того момента, когда экономическая власть среднего класса достигла своего наивысшего выражения в форме грандиозных градостроительных и архитектурных проектов, городская буржуазия и сами города вступили в полосу упадка, продлившуюся в разных регионах Европы от двух до шести веков.

Процесс, в результате которого средневековая буржуазия, так сказать, утратила самосознание, развивался постепенно. Во-первых, в густонаселенном городе буржуа не могли скрыть свою причастность к товарно-денежному обмену. Во-вторых, им приходилось путешествовать и поддерживать торговые связи с другими городами и странами. Все это приводило к тому, что представителей среднего класса воспринимали как чужаков даже в родном городе. И все же у них оставались разнообразные способы усилить впечатление своего личного присутствия в городе, что позволяло буржуа вписаться в более традиционные и достойные социальные категории.

Один из таких способов состоял в том, чтобы наладить в той или иной форме контакт с аристократией — посредством брака, экономического партнерства, присяги на верность, а подчас и просто подражания поведению аристократов. Другой способ заключался в аналогичной связи с духовенством: бур-

жуа становились донаторами, советниками епископов и т. д.

Третий же, самый прогрессивный способ состоял в образовании братств внутри самого среднего класса. Образцами для таких братств служили либо рыцарские ордена (по модели которых создавались купеческие компании и гильдии), либо монашеские ордена (на основе которых возникали новые, специфически городские религиозные организации — нищенствующие ордена и связанные с ними братства). Все подобные ассоциации — будь то со знатно или духовенством, с традиционными общественными институтами или с поведением признанных в обществе персон — позволяли торговому классу трансформировать богатство в социальный статус.

Таким образом, трансформация среднего класса и готического города являлась частью динамической взаимосвязи между исторически обусловленными социальными институтами и их образным отражением в восприятии средневекового человека. Эти социальные институты продолжали существовать на протяжении всего рассматриваемого периода и взаимодействовали со средним классом. В областях, где эти отношения способствовали развитию торговли, города росли быстрее. В менее благоприятных условиях рост городов хотя и не прекращался, но пропасть между деятельностью буржуазии, с одной стороны, и аристократии и духовенства — с другой, оказывалась значительно глубже.

Темпы роста городов определялись также политическим статусом последних: столицы развивались быстрее и приобретали более пышный облик, чем зависимые или второстепенные по значению города. Как только изменялся политический статус города, происходили перемены и в его инфраструктуре, архитектурном облике и прежде всего в гражданском самосознании его обитателей. Жизнь горожан была неразрывно связана с историей и политикой. Поселения с древней историей, особенно основанные римлянами, в большинстве случаев сохраняли за собой роль резиденций — только уже не магистратских, а епископских. По всей латино-христианской Европе титул «*civitas*» (лат. «город») получали только города — центры епархий.

Таким образом, можно выделить два основных фактора, определявших развитие не только самих городов, но и их основных обитателей, т. е. буржуа: торговые возможности и происхождение от Древнего Рима. Развитие торговли в городе определялось географическим положением. Прибрежные города начали развиваться рано и росли быстро. Второе место по темпам роста занимали удаленные от побережья главные центры паломничества, а также города, расположенные на традиционных маршрутах крестоносцев и старинных торговых путей (например, на дорогах, ведущих к усыпальнице святого Иакова в Сантьяго-де-Компостелла или в Рим).

Крупные города, удаленные от побережий, в большей мере ориентировались на торговлю сельскохозяйственной продукцией, т. е. на местную торговлю. Господствующую роль в архитектурном развитии таких городов, как правило, играли аристократы-землевладельцы; именно они доминировали и в сфере частного строительства, и в сфере основания новых монастырей. Если же такой

Вверху:
Шартр. Собор и город. Вид сверху

В центре:
Антон Вёнзам. Вид Кельна.
Гравюра по дереву, 1531 г.

Внизу:
Любек. Вид сверху

город оказывался резиденцией епископа, то функция центра местной торговли сочеталась в нем с ролью центра регионального управления — как светского, так и религиозного.

На севере Европы города данного типа в целом дольше оставались под контролем епископов, чем в Италии. В их архитектурном облике важнейшее место занимали богато украшенные скульптурой и витражами соборы, о которых подробно рассказано в других разделах книги. Эти соборы, нередко возводившиеся вопреки пожеланиям буржуазии, служили символами двойной — духовной и мирской — власти епископов.

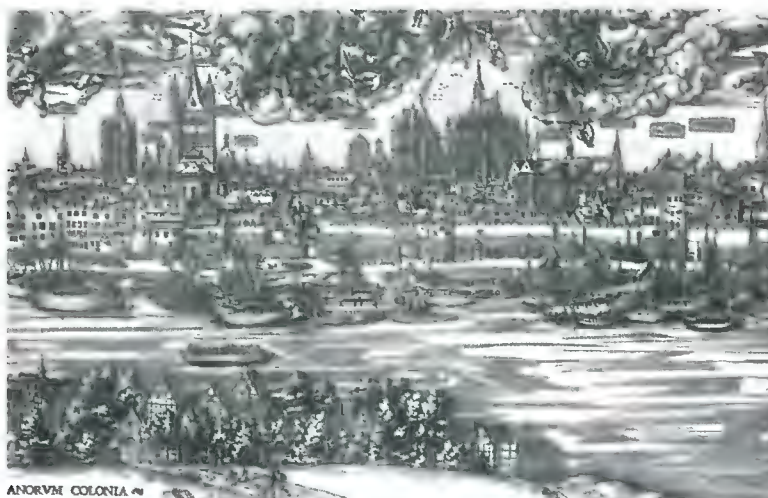
Итак, панорама города оказывалась своеобразной диаграммой расстановки сил, а нередко и отражением борьбы за власть. Учитывая это, рассмотрим в общих чертах несколько городов, характерных для разных регионов Европы, и поясним на этих примерах принципы анализа населения и истории этих и других средневековых городов с точки зрения их архитектурного облика.

В панораме удаленного от побережья северофранцузского города Шартр безусловно главенствует собор — несоизмеримый самому городу. Его можно интерпретировать только как памятник региональной власти — в данном случае принадлежавшей двум политическим силам. Первую из них представлял епископ, сохранявший свое влияние и в эпоху готики: в его руках сосредоточились доходы от торговли зерном по всему Иль-де-Франсу.

Шартрские купцы процветали и строили себе пышные особняки, однако им так и не удалось создать архитектурное выражение своего коллективного могущества, хотя бы отдаленно сравнимое с резиденцией архиепископа. Единственной внешней по отношению к кафедральному капитулу силой, также нашедшей символическое воплощение в грандиозных очертаниях собора Шартра, была французская монархия, чьи высокие устремления, по справедливому замечанию немецкого историка Ганса Зельмайра, обрели адекватную форму выражения в новом готическом стиле, в типе и размерах местных соборов.

В схожем положении, несмотря на свою географическую удаленность от Шартра и на принадлежность английской, а не французской короне, находился город Солсбери на юге Англии. Подобно цитированному выше трактату Иоанна Солсберийского, собор Солсбери устанавливает четкую социальную иерархию — вплоть до того, что от города его отделяет зеленый луг.

Это крайнее воплощение идеи, которая часто оказывалась привлекательной для горожан (хотя те подчас и бунтовали против церковных податей), — дуалистической концепции города как союза «града земного» с «градом небесным», возникшей еще до появления знаменитого трактата на эту тему «О Граде



Божием», который был написан Блаженным Августином в V веке. На вершине социальной лестницы в этом идеальном городе стояли священник и король; последний получал полномочия на управление мирским городом и подданными-мирянами непосредственно от Бога.

История Кельна служит отличной иллюстрацией к тому факту, что описанная Иоанном Солсберийским иерархия сохранялась даже в городах, где издавна сосуществовало множество религиозных организаций и где социальный состав населения был весьма разнообразен. Будучи одним из важнейших епископских городов Рейна, в экономическом отношении Кельн тем не менее в значительной мере зависел от торговли, так как являлся еще и крупным речным портом.

К услугам пестрого населения Кельна, включавшего и купцов, и банкиров, и священников, и аристократов-феодалов, было целых четырнадцать церквей, основанных до 1075 года и подвергшихся реставрации или реконструкции с 1150 по 1250 год. Укрепив свои позиции в результате двух восстаний против епископа (в 1074 и 1106 гг.), граждане Кельна в конце концов смогли расширить городскую стену, и к 1180 году она охватила все церкви, монастыри и рынки города.

Трансформация этого разнородного городского ландшафта началась с возведения двух готических зданий. Первым из них стала ратуша, чьи позднеготические формы отчасти позволяют понять ее предназначение. Эта ратуша и площадь перед ней заняли место снесенного еврейского гетто. Таким образом, торговый и банковский район превратился в архитектурный ансамбль, символически выражающий стремление национального большинства в торговом сословии создать благочестивую христианскую общину.

Второе здание, доминирующее в силуэте города, но в некотором смысле противоречащее его первоначальной пестроты и нарушающее атмосферу процветания, — это величественный готический храм, знаменитый Кельнский собор, строительство которого началось в 1248 году. Даже изгнав архиепископа в 1288 году, жители Кельна продолжали финансировать строительство этого собора вплоть до XV века, когда начался экономический спад. Таким образом, строительный кран, который мы видим на гравюре Антона Вёнзама (1531), наглядно свидетельствует о том, к каким последствиям привели кельнскую буржуазию недостаток самовыражения и исключение из своего имиджа жизненно важного компонента — торговой деятельности. Одно из этих последствий состояло в том, что собор оставался незавершенным вплоть до XIX века.

Господствующее место в европейском готическом зодчестве, разумеется, занимал собор; но параллельно существовали и развивались другие формы городской архитектуры. Образцы иных

тенденций – тенденций к урбанизации и к сооружению зданий, возвеличивающих разнообразие и прославляющих ценности, более близкие собственно буржуазии, – можно обнаружить в тех городах, чье географическое положение и история обеспечили торговому сословию такое могущество, перед которым епископы оказывались совершенно бессильны. В этих городах епископы либо не было вовсе, либо власть их быстро сходила на нет.

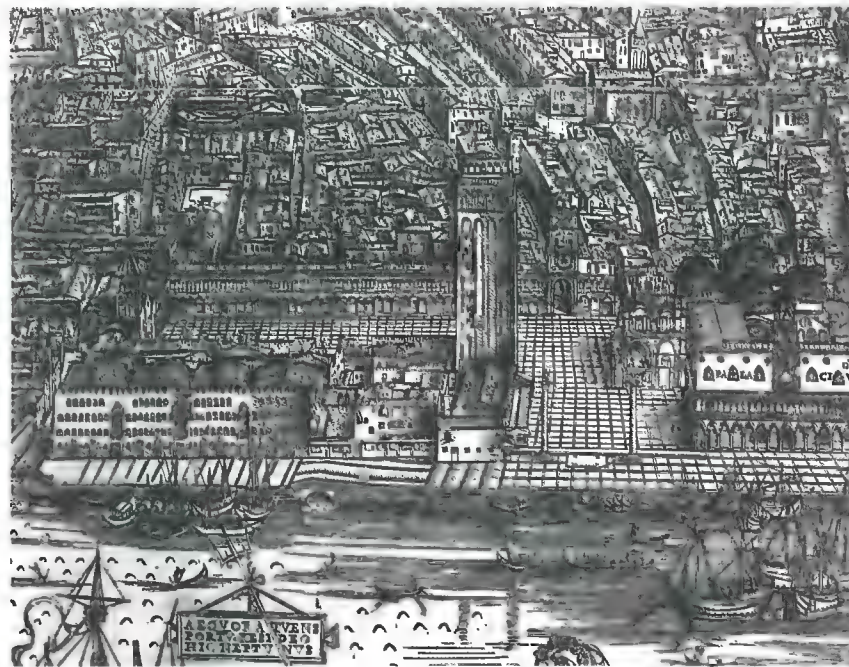
Во фламандских и ганзейских торговых городах, таких, как Амстердам, Брюгге, Ипр, Любек или Гданьск (Данциг), и даже в крупных торговых центрах Священной Римской империи (таких, как Нюрнберг) редко встречаются масштабные соборы, доминирующие над городским ландшафтом. Крупнейшая церковь Любека, Мариенкирхе, построенная в период высшего расцвета городской экономики, превзошла местный собор и размерами и влиянием. Более того, как отмечает Вольфганг Браунфельс, строительство этой церкви было доведено до конца – в отличие от многих епископских проектов (таких, как соборы в Кельне, Страсбурге или Регенсбурге).

Самыми любопытными исключениями, подтверждающими вышеописанные правила развития готических городов, оказались итальянские города-государства. Из четырех главных городских центров Итальянского полуострова (Венеция, Милан, Флоренция и Сиена) только один так и не приобрел грандиозного епископского собора, главенствующего над городским ландшафтом.

Этот город – Венеция, где базилика Святого Марка первоначально представляла собой часовню, примыкавшую к Дворцу дождей, выборных правителей, деливших власть с городским советом патрициев. Площади Святого Марка – Пьяцца и Пьяццетта – создают образ гармоничного соотношения сил между этими представителями власти. Пьяцца окружена правительственными зданиями, ритмическая череда которых завершается господствующей над площадью базиликой Святого Марка – покровителя города. Она расположена под углом 90° к Дворцу дождей, который обозначает главную ось архитектурной композиции (не доминируя, однако, в общем ансамбле) и обращен фасадом к другому покровителю города – морю.

Совершенно иной образ социально-экономического уклада создают две другие важные области Венеции: рынок Риальто и Арсенал. В Арсенале строили торговые суда для каботажной и заморской торговли. Это обеспечивало Венеции процветание вплоть до эпохи Наполеона и до утраты городом статуса республики в 1797 году.

Сиена представляет собой своеобразный гибрид вышеописанных способов самовыражения городского торгового сословия. Этот город был основан еще древними римлянами на вершине эт-



Кампо, Сиена, после 1280 г.

русского кургана. Собор-резиденция средневекового епископа находился в районе, который назывался Терцо ди Ситта (как по-итальянски звучал титул «civitas»), – старейшей и самой возвышенной части города.

Когда Сиена начала вносить в средиземноморскую экономику заметный вклад, выразившийся в том, что ее банкиры развивали новаторские формы фи-

нансовых операций (страхование и кредитование), город начал разрастаться за границы этой древней области. В результате образовались два пояса предместий и окраин, сохранившиеся и по сей день и известные под названиями «terzi» и «contrade». Каждое из окраинных поселений – «contrade» – поставляло городу свой отряд милиции, за что получало полуавтономный статус.

К концу XIII века сиенцы приступили к воплощению проекта, схожего с тем, над которым уже трудились их кельнские современники: они разбили центральную площадь (Кампо) и начали строить центральный дворец городского самоуправления (Палаццо Пубблико). «Terzi» и «contrade» были символически объединены за счет единообразия архитектурных форм и распределения окон в зданиях, которые жестко регулировались предписаниями о застройке города.

Но именно в тот момент, когда был определен единообразный облик растущего города, сиенцы принялись создавать противоречивый образ самих себя. Амроджо Лоренцетти украсил Сала деи Нове – зал заседаний девяти магистратов в Палаццо Пубблико – фресками «Аллегория доброго и дурного правительства». Фреска, сочетающая в себе виды города, общую панораму и аллегорические фигуры, кладет в основу жизни «Доброго Города» принципы многообразия и сложности. И в то же время во фрагментах росписи, изображающих «Доброе Правительство», доминирует загадочная мужская фигура. Одни утверждают, что это символ коммуны, другие считают этот образ олицетворением статуты – главных документов, фиксирующих правовое положение города как основы справедливого управления.

В городе, где царит разнообразие и где правление осуществляется по республиканской модели, образ такого «короля» кажется неуместным. Однако появление его становится яснее в свете еще одного проекта, начатого сиенцами в ту же эпоху, – проекта реконструкции собора.

Опасаясь, что флорентийцы добьются над ними превосходства в области городской архитектуры, сиенцы в 30-е годы XIV века приступили к реализации грандиозного плана, согласно которому центральный неф их старого романско-готического собора должен был превратиться в трансепт нового, гораздо более внушительного по масштабам храма. Однако через два десятка лет экономический спад, последствия чумы и опустошение городской казны в результате непрекращающихся междоусобиц заставили сиенцев отказаться от этого проекта. Впрочем, он был обречен с самого начала, так как сочетать стройные и хрупкие готические колонны со столь гигантским зданием было технически невозможно. Как и в случае со строительством соборов в Бове и даже в Кельне, амбиции горожан оказались несоизмеримы экономическим и инженерным возможностям строителей.

И по сей день этот грандиозный незавершенный неф с изрядной долей иронии напоминает нам о попытке сиенцев символически сосредоточить в единой постройке всю сущность своего города, ошибочно понимаемую как высшее благочестие, а не как коммерция и торговля.

Барбара Борнгессер

Архитектура поздней готики в Испании и Португалии

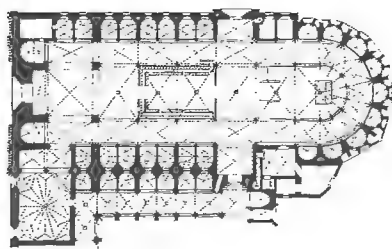
Как уже отмечалось в предыдущих статьях, в эпоху ранней и зрелой готики архитектура Пиренейского полуострова достаточно точно следовала французским образцам. Церкви и монастыри цистерцианцев, а также классические соборы в Бургосе, Толедо и Леоне создавались по моделям, испытанным и проверенным в ряде городов Северной Франции. И все же такие местные особенности, как сохранение романского типа архитектурных планов или пристрастие к исламским декоративным элементам, довольно рано привели к формированию оригинальных стилистических вариантов. Впрочем, как и в других регионах Европы, эти тенденции долгое время развивались подспудно и начали приносить плоды лишь к концу XIII столетия, когда различия местных стилей и типов декора проявились в полном объеме.

Развитие архитектуры на Пиренейском полуострове тесно связано с историей сосуществовавших на этом полуострове самостоятельных королевств, сохранявших свою независимость вплоть до XV века. Так, датировать появление первых готических храмов в каждом из этих королевств следует на основе времени вступления данной области в процесс реконкисты (кампаний по изгнанию мавров с территории полуострова). Особенно важным это соображение оказывается при рассмотрении архитектурной истории юга Испании, где готические постройки стали появляться очень поздно. С другой стороны, экономический подъем Средиземноморья в XIV столетии стимулировал развитие светского зодчества в Каталонии. И наконец, вклад в развитие архитектуры пиренейских государств вносили культурные и династические связи с Францией, Англией и Германией. Национальный испанский стиль, сочетавший в себе элементы западноевропейской поздней готики с орнаментами мудехаров (мусульман, оставшихся в Испании после реконкисты) и ренессансными формами, зародился только в конце XV века.

Это был стиль католических монархов Изабеллы I Кастильской и Фердинанда V Арагонского, пришедших к власти соответственно в 1474 и 1479 годах. В Португалии сформировался «государственный» стиль мануэлино. Финальными аккордами позднеготической симфонии стали великие испанские и португальские соборы XVI столетия. Уже в эпоху триумфального шествия Ренессанса по Италии эти соборы доказали поразительную адаптивность средневековой архитектуры и ее вневременную красоту.

Каталония

Сакральную и светскую архитектуру Каталонии (части королевства Арагон) и Майорки (временно независимого королевства) долгое время считали производной от французского зодчества. Но в действительности в обоих этих регионах, процветавших в конце XIII века благодаря морской торговле, сложился достаточно оригинальный архитектурный стиль, достоинства которого не подлежат сомнению. Первыми его образцами стали цистерцианские монастыри в Санта-Круссе (1158), Поблете (1150/1162–1196) и Вальбоне де лес Монхес (1172). Соответствуя по общей структуре французским моделям, они тем не менее включили в себя и разработали местные элементы романской традиции. Следующий этап развития этого стиля (начиная с 1220 года) воплотился в архитектуре еще одной важной постройки – доминиканской церкви Санта-Каталина в Барселоне, возведенной под королевским патронажем. Этот монументальный зальный храм с боковыми капеллами сочетает в себе пространственную структуру южнофранцузских моделей со стилистическими особенностями церквей Иль-де-Франса. Таким образом, он подготовил почву для появления грандиозных зальных церквей, воздвигнутых в Каталонии на протяжении XIII и XIV столетий.



Вверху:
Барселона, собор Санта-
Эулалия, начало строи-
тельных работ – 1298 г.
Слева: План

Внизу:
Беранже де Монтегю, Рамон
Депюи, Гийом Метж.
Барселона. Санта-Мария дель
Мар, 1328–1383 гг.

Барселона, столица объединенного королевства Каталонии и Арагона, стала центром развития архитектуры в направлении от религиозного зодчества к светскому. Первоначально церковные и светские власти планировали создать эффектный ансамбль строений внутри недавно возведенных стен «*barrio gòtico*», «готического квартала»; красноречивое тому свидетельство – соперничающие между собой в тесном пространстве собор, королевский и епископский дворцы. Но вскоре город разросся, и ландшафт его пополнился дворцом парламента (Кортесов), ратушей, торговой палатой, зданием биржи, больницами и, разумеется, городскими дворцами знати, не говоря уже о верфях – гарантии господства на море. Все эти постройки сохранились по сей день и представляют собой впечатляющий ансамбль.

1 мая 1298 года был заложен первый камень в основание собора Барселоны. Как и два его предшественника, которые располагались на том же месте, собор был посвящен святой Эулалии. Это гигантское здание длиной 79 м, шириной 25 м и высотой 26 м – один из самых грандиозных памятников каталонской готики. Строительными работами здесь руководил мастер-каменщик Хайме Фабре, который соорудил широкий центральный неф, обрамленный двумя боковыми (по высоте примерно равными центральному), переходящими в восточной части храма в деамбулаторий. Травеи центрального нефа отделены друг от друга массивными пучками колонн. Своды были завершены лишь в 1448 году; последним штрихом стали декоративные замковые камни.

Пышный интерьер оказывается еще более эффектным за счет галерей над капеллами. В 1337 году завершилось сооружение крипты собора, вероятно, также строившейся под руководством Хайме Фабре. Этому же архитектору принадлежит проект 12-лопастных нервюрных сводов, созданный под влиянием работ прославленного архитектора XII века Антонио Гауди.

Внешний вид собора достаточно прост (кроме неоготического западного фасада, созданного в XIX веке): обширные плоскости стен разделены лишь несколькими карнизами с отступами. Аркбутаны, принимающие на себя распор свода, заметны только в области окон верхнего яруса, а поддерживающие их контрфорсы помещены внутри здания.

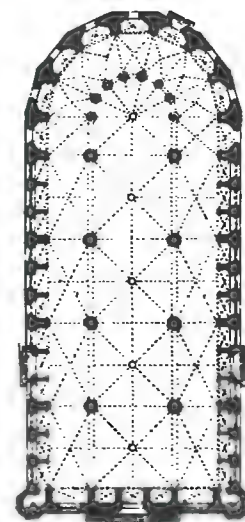
Благодаря этому снаружи постройка напоминает скорее массивную и неприступную крепость, нежели храм. Как и во многих других испанских храмах, вершины сводов не заложены камнем. Такая конструкция позволяла экономить материалы и труд рабочих, но была приемлема лишь в сухом климате.

Однако несмотря на всю свою эффектность, собор Санта-Эулалия вскоре уступил пальму первенства приходской церкви Санта-Мария дель Мар, расположившейся в квартале Баррио-де-Рибера. Строительные работы здесь начались в 1329 году, а освящена церковь была уже в 1384 году. Она считалась храмом мореплавателей и купцов, которые под покровительством Девы Марии пересекли семь морей и покорили далекие страны. Моряки лично участвовали в строительстве церкви, благодаря чему она была сооружена необыкновенно быстро для той эпохи. Документация, фиксирующая ход строительных работ, отлично сохранилась, что также необычно. Первым архитектором церкви Санта-Мария дель Мар стал Беранже де Монтегю, под руководством которого еще раньше был возведен собор в Манресе. На смену ему пришел Рамон Депюи, а того сменил Гийом Метж, не доживший до момента освящения здания.

Подобно большинству готических храмов Каталонии, церковь Санта-Мария выглядит снаружи простой и компактной. Ее кирпич-



Беранже де Монтегю, Рамон Депои,
Гийом Метж.
Барселона, Санта-Мария дель Мар,
1328–1383 гг. Свод деамбулатория



Барселона, Санта-Мария дель Мар.
План

ные стены разделены лишь двумя карнизами с отступами, а внешние опорные конструкции сведены к аркбутанам, выступающим за плоскость массивной стены на уровне верхнего яруса. Даже западный фасад скромнен и прост: трудно предположить, что за ним скрывается один из самых великолепных во всей Европе готических интерьеров. Интерьер этот поистине ошеломляет, особенно по контрасту с узкими улочками квартала Баррио-де-Рибера. Просторный, гармоничный в пропорциях, залитый мягким естественным светом, он производит поистине небесное и грандиозное впечатление. Здесь также господствует простота форм: своды опираются на гладкие восьмигранные колонны, лепнина сведена к минимуму, так что главную декоративную роль играют сами архитектурные конструкции.

Незатейливый план здания выдержан в традициях Каталонии и Южной Франции и напоминает план выстроенного несколько ранее собора в Манресе. Санта-Мария представляет собой трехнефный храм без трансепта. Капеллы размещены между опорными столбами боковых нефов и деамбулатория. Центральный неф состоит из четырех необыкновенно больших травей. Эти квадраты размером 14x14 м – сенсация для той эпохи; превзошли их по величине только травей центрального нефа собора в Жероне. Боковые нефы церкви Санта-Мария почти не уступают по высоте центральному, за счет чего здание приближается к типу зального храма. Эстетическим центром интерьера по праву следует назвать особое расположение опорных столбов и сводов в апсиде, создающее эффект «сияния Небес».

Заслуживают упоминания еще два образца барселонской храмовой архитектуры того периода: приходская церковь Санта-Мария

дель Пи, план которой создан по образцу доминиканской церкви Санта-Каталина, и зальная церковь Бедной Клары (Клары Ассизской. – *Прим. ред.*) (начало строительных работ – 1326; строилась под руководством Феррера Пейро и Доминика Гранье), в которой погребена королева Элисенда.

Кроме того, в XIV веке в Барселоне было возведено два поистине сенсационных светских здания. В 1359–1362 годах Гийом Карбонель построил Сало дель Тинель – зал для аудиенций в королевском дворце (см. ил. на с. 269). В этом монументальном сооружении поражает дерзкая конструкция крыши: стропильная крыша покоится на шести гигантских поперечных арках диаметром 33,5 м, почти доходящих до пола. Распор арок принимают на себя контрфорсы, вынесенные на внешние стены. Моделями для такой конструкции, встречающейся только в Каталонии, предположительно послужили dormitorio и refectorii некоторых монастырей (например в Санта-Кресе или Поблете). В более скромных вариантах эта же конструкция использована в архитектуре многих залов капитула.

Уникальным историческим памятником являются также барселонские верфи (см. ил. на с. 269). В конце XIII века арагонский король Педро III приказал выстроить новые верфи на месте устаревших. В результате в XIV веке открытые дворы с портиками и оборонительными укреплениями превратились в восемь параллельных крытых залов. Теперь в них одновременно могло ремонтироваться до 30 галер. В середине XVIII века два центральных зала были объединены, и их общую кровлю подняли выше, так как потребовалось пространство для строительства более крупных судов.

Гийом Карбонель.
Барселона, королевский дворец,
Сало дель Тинель, 1359–1362 гг.



Барселона, верфи,
конец XIII–XVIII в.

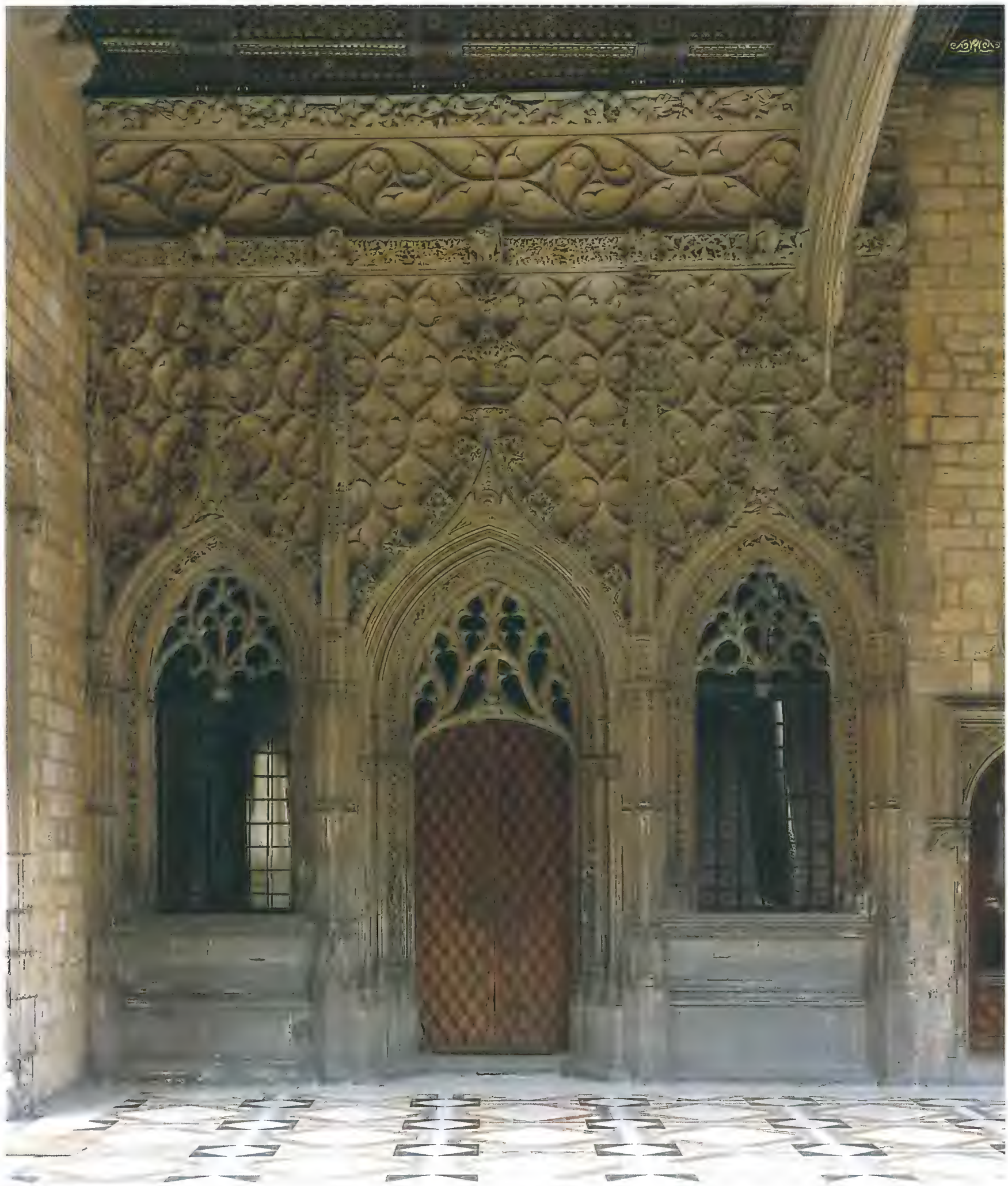
В качестве образца барселонской дворцовой архитектуры назовем Готический дворик во дворце парламента (*Generalitat* или *Diputació*), сооруженный в XV веке (см. ил. на с. 270). К нему примыкает фасад капеллы де Сант-Хорди (Святого Георгия; см. ил. на с. 271), богато декорированный в стиле «пламенеющей» готики. Такие внутренние дворы-патио с лестницами и аркадными галереями на нескольких этажах стали типичным элементом городских дворцов каталонской знати.

Из каталонских построек, воздвигнутых за пределами Барселоны, особого упоминания заслуживает собор в Жероне. Благодаря уникальному хору и необычной конструкции свода в центральном нефе это здание следует причислить к важнейшим образцам испанской средневековой архитектуры (см. ил. на с. 272). Как и в Милане, строительным работам здесь предшествовали затяжные дебаты по техническим и эстетическим вопросам. В 1312 году капитул собора принял решение пристроить к романскому зданию новый хор с деамбулаторием, который освещался бы естественным светом, и с девятью многоугольными капеллами. Первоначально руководство строительными работами было поручено Анри де Форену, затем, с 1321 года, – его брату Жаку, мастеру-каменщику, строившему собор в Нарбоне. При сооружении алтарной части строители в целом придерживались плана, разработанного в середине XIV века, но к центральному нефу пристроили лишь несколько боковых капелл. Дважды – в 1386 и 1416 годах – собирались комиссии экспертов для принятия решения о том, в каком направлении следует продолжать работы: ориентироваться на тип базилики с центральным нефом и

Барселона, дворец парламента,
Готический дворик, 1425 г.

Справа:
Марк Сафон.
Барселона, дворец парламента,
капелла де Сант-Хорди (Святого Георгия)







Слева:
Ари и Жак де Форен, Гийом Бофил.
Жерона, собор Санта-Мария,
1312–1604 гг.
Центральный неф
(начало строительных работ – 1417 г.)
и хор (середина XIV в.)

двумя боковыми или предпочесть храм зального типа. Некоторые специалисты, главным образом барселонские каменщики, выражали сомнения в том, что удастся перекрыть столь широкое пространство цельными сводами. Тем не менее в 1417 году все же было принято решение в пользу зального храма как «более утонченного и необыкновенного». В этих спорах о центральном нефе собора Жероны обнаруживается одно исключительно важное новшество: по мере развития дискуссии все чаще и чаще выдвигались аргументы эстетического характера и, напротив, все реже – аргументы сугубо технические. В результате перед архитектором Гийомом Бофилем встала непростая задача: соорудить крупнейший в истории готической архитектуры свод высотой 34 м и шириной 23 м.

Несмотря на то что строительство этого собора завершилось лишь в 1604 году, он чрезвычайно важен для понимания всей истории каталонской готики. С инженерной точки зрения, он идеально воплотил в себе уже знакомый нам по собору в Барселоне и церквям Санта-Мария дель Мар и Санта-Мария дель Пи тип конструкции, в которой распор свода принимают на себя контрфорсы, включенные в интерьер здания, благодаря чему в интервалах между контрфорсами остается свободное пространство для капелл. Снаружи опорные конструкции почти незаметны: стена остается гладкой, нерасчлененной. Внешняя массивность, таким образом, прекрасно гармонирует с просторным интерьером, не имеющим трансептов и представляющим собой огромный зал с несколькими нефами приблизительно равной высоты. Поверхность стены разработана очень слабо, и даже опоры поднимаются от пола к ребрам свода практически непрерывными линиями.

Эстетическая притягательность храма такого типа состоит отнюдь не в многообразии использованных форм и не в их иерархически выстроенном усилении. В каталонской готике преобладают обширные пространства, единство которых подчеркнуто суровой простотой.

Майорка

Королевство Майорка, сохранявшее независимость с 1276 по 1349 год и включавшее в свой состав некоторые районы юга современной Франции, в XIV–XV веках внесло бесценный вклад в развитие готики. Первыми шагами в этом направлении стали преобразование мавританского королевского дворца Альмудайна в архиепископскую резиденцию и модернизация двора в Перпиньяне. Затем в столице было заложено несколько крупных храмов. Заложенная в XIII веке (в 1250 году), но частично завершенная лишь в XIV–XV столетиях приходская церковь Санта-Эулалия, францисканская церковь Сан-Франсиско (в основном завершена к 1286 году) и собор Санта-Мария – главные памятники храмовой архитектуры на Майорке.

Собор, построенный на месте мавританской *mezquita* (мечети), фундаменты стен которой сохранялись до 1412 года, стал чрезвычайно своеобразным элементом городского ландшафта (см. ил. на с. 274). Тот, кому довелось приближаться к Пальме морем, едва ли когда-нибудь забудет поразительные очертания этого готического оплота веры. Протянувшиеся в длину на 110 м боковые стены собора расчленены системой массивных, близко поставленных друг к другу опорных стенок и контрфорсов, задающих мощную вертикальную устремленность. Это членение сохранено и в трехнефном интерьере, разделенном на восемь узких травей и оснащенном боковыми капеллами (см. ил. на с. 275). Четвертая травея шире остальных и представляет некое подобие трансепта. Хор завершается с востока прямоугольными капеллами, одна из которых сильно вытя-

Педро Сальва.
Пальма (Майорка), Кастиль Бельвер,
1309–1314 гг.
Двор



нута в длину (здесь предполагалось разместить королевскую усыпальницу). Центральный и боковые нефы были сооружены приблизительно к 1369 году. Свод высотой 42 м опирается здесь на восьмигранные колонны. В тот же период было оформлено окно-роза на западном фасаде. Гигантское внутреннее пространство этого здания напоминает о монументальных соборах в Бурже, Бове и Милане. Планировка собора в Пальме, его элегантность и техническое мастерство, проявленное при разработке опорных конструкций, позволяют предположить, что для осуществления этого проекта на Майорку был вызван каталонский мастер-каменщик Беранже де Монтегю, который к тому времени уже работал над соборами в Манресе и Санта-Мария дель Мар в Барселоне. Однако в пользу гипотезы о влиянии стиля, типичного для более северных областей Европы, говорят выраженное различие в высоте между центральным нефом и боковыми и такая характерная черта, как контрфорсы, вынесенные наружу здания.

Типологический интерес представляет расположенный неподалеку от Пальмы замок Кастиль Бельвер, выстроенный между 1309 и 1314 годами архитектором Педро Сальвой. Эта летняя резиденция королей Майорки представляет собой кольцообразное оборонительное сооружение с четырьмя массивными башнями. Особое очарование придает замку двухэтажный внутренний двор, окруженный готическими переплетающимися аркадами. Как эта постройка вписывается в историю архитектуры, установить не удалось. В числе возможных ее прототипов называют итальянский замок Кастиль дель Монте в Апулии, строительство которого завершилось примерно на 60 лет раньше, а также центральную постройку королевского дворцового комплекса Олите в Наварре.

В 1426–1446 годах в Пальме было возведено здание Биржи – Лътхя (см. ил. на с. 274). Мы включили его в свой обзор как характернейший образец построек такого типа, распространенных в Валенсии и Барселоне. Снаружи здание выглядит массивным и тяжеловесным, все четыре угла его отмечены башнями. Порталы и окна украшены ажурным декором в стиле «пламенеющей» готики. Зальный интерьер поражает своими внушительными размерами и необычной структурой сводов. Огромное потолочное перекрытие размером 40х28 м опирается всего на шесть колонн. Родоначальником



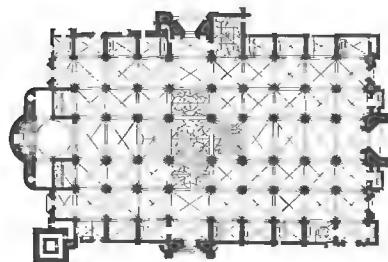
Вверху и справа:
Беранже де Монтегю (?) и другие.
Пальма (Майорка), собор Санта-Мария,
начало строительных работ –
ок. 1300 г.
Справа: Интерьер
Слева: Внешний вид



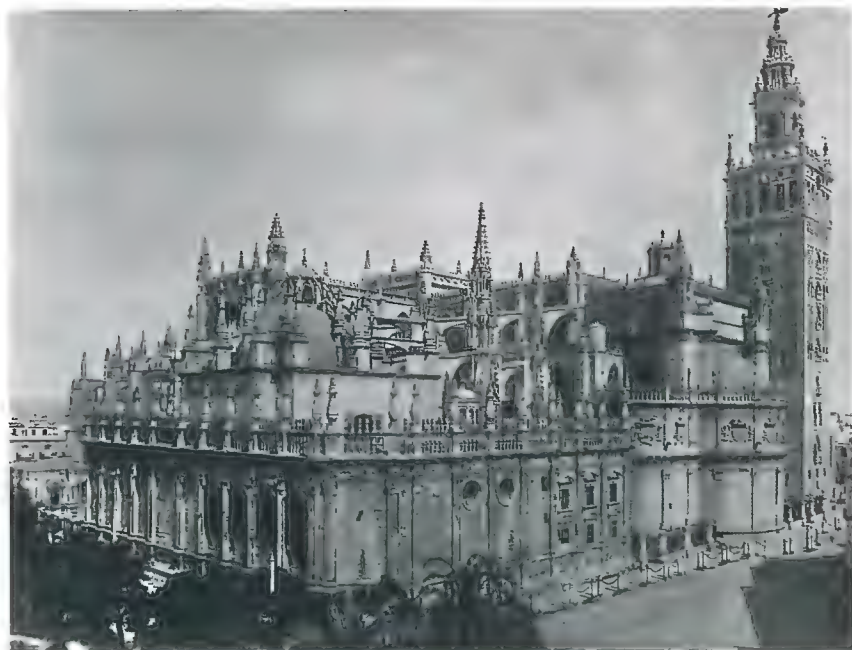
Гильем Сагрера.
Пальма (Майорка), Лътха (Биржа),
1426–1446 гг.



Севилья, собор Санта-Мария,
начало строительных работ –
1402 г.
Справа: План



Справа:
Энрике Эгас.
Гранада, Капилья Реаль (Королевская
капелла),
начало строительных работ – 1504 г.
Слева: Интерьер
Справа: Свод



такого типа зданий стал уроженец Майорки архитектор Гильем Сагрера. Завершив строительство пальмской Биржи, он отправился в Италию и работал над оформлением интерьера неаполитанского замка Кастель Нуово.

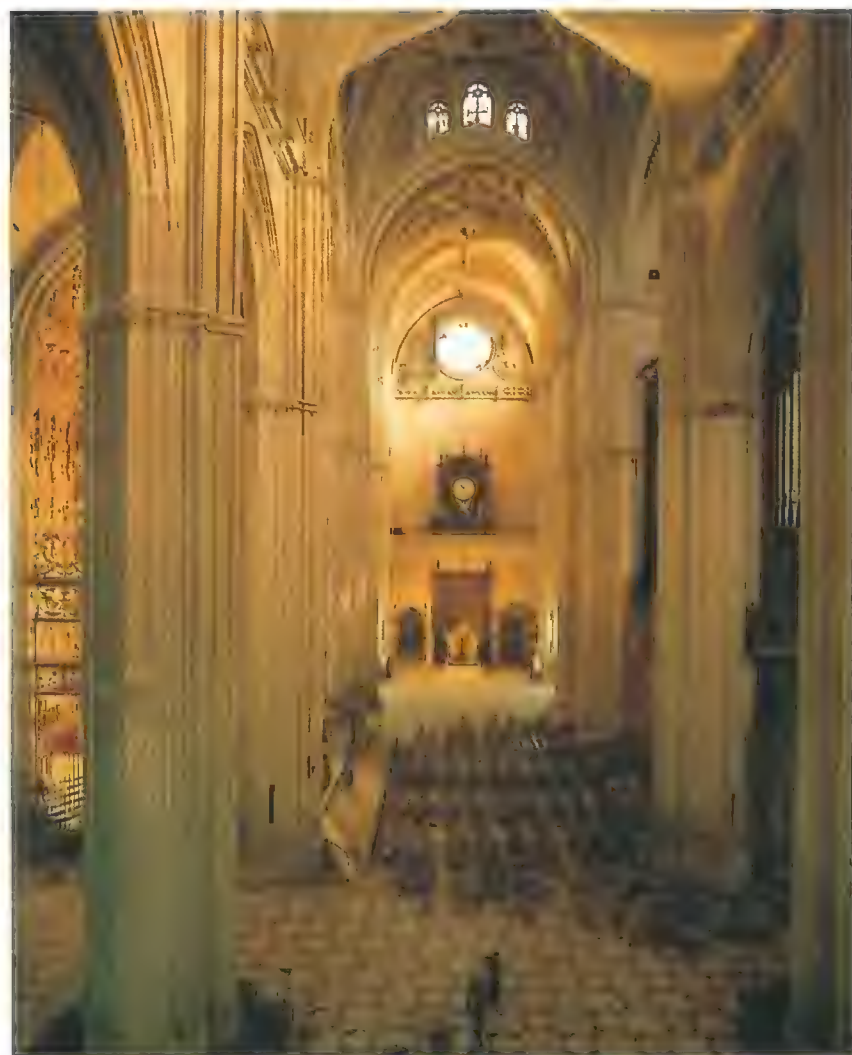
Андалусия

Крупнейшим строительным проектом в Андалусии XV века был собор в Севилье. Появление этого собора было предопределено важными политическими соображениями, ибо вплоть до 1248 года Севилья оставалась последним (не считая Гранадского эмирата) мощным оплотом ислама на Пиренейском полуострове. Соответственно здесь следовало воздвигнуть как можно более эффектную епископскую резиденцию. В основу плана был положен фундамент старой мечети, который освятили еще при взятии города, в 1248 году. Внутренний двор мусульманского храма (ныне Патио де лос Наранхос) и минарет (Хиральда) были сохранены и в реконструированном виде включены в состав христианского собора.

Решение о строительстве нового здания соборный капитул принял еще в 1401 году. Эта новая постройка должна была стать поистине уникальным произведением архитектуры, оставив далеко позади все храмы Испании, – «при виде этого строения прочие должны будут подумать, что мы обезумели». И впрямь, этот собор с его квадратным планом, пятью нефами, рядами боковых капелл и величественной апсидой оказался одним из самых грандиозных образцов западной сакральной архитектуры.

Поднимающиеся уступами внешние стены собора оснащены внушительной системой контрфорсов и аркбутанов и увенчаны множеством пинаклей, придающих определенное изящество этой, в остальном массивной и тяжеловесной, постройке. Первоначально предполагалось окружить апсиду двойным обходом, как в Толедо, но затем от этого плана отказались, поскольку Хуан II (1406–1454) не пожелал превращать этот собор в королевскую усыпальницу. В результате здание не приобрело ярко выраженной устремленности в восточном направлении. Кроме того, в просторном интерьере, приближающемся к типу зального храма, сохранились отголоски кубического внутреннего пространства мечети, в котором также не соблюдается четкая ориентация по сторонам света. При высоте 36,38 м центральный неф оказывается лишь ненамного выше боковых. Богато профилированные опорные столбы аркады поднимаются прямо к ребрам свода: трифория здесь нет. Своды отличаются строгой простотой; и только в области над средокрестием использован декоративный звездчатый свод в пышном позднеготическом стиле. Сквозь высокие четырехчастные окна с богатым ажурным декором в изобилии льется яркий свет.

Над этим проектом поочередно трудилось множество мастеров-каменщиков, по большей части иностранных: на смену испанскому архитектору Педро Гарсиа (1421–1434) в 1434 году пришел фламандец Изанберт; с 1439 по 1449 год здесь работал француз Карлен (Шарль Гальтье из Руана?), с 1454 по 1472 год – его соотечественник Хуан Норман, и наконец, его сменил Хуан де Осес. В 1496 году в качестве руководителя работ упоминается некий мастер Ксимон; возможно, это Симон де Колонья, к которому мы еще вернемся, когда речь пойдет о соборе в Бургосе. По-видимому, ему принадлежит план массивной башни над средокрестием, которая была выстроена к 1506 году, но в 1511 году обрушилась. В 1515 году работа над проектом перешла под руководство знаменитого Хуана Хилья де Онтаньяна. Именно он украсил свод над средокрестием пышным узором в





стиле «пламенеющей» готики. Коро (хор) и Капилья Маёр (центральная капелла) были сооружены лишь в XVI–XVII веках; доработка и реконструкция различных элементов здания продолжались и впоследствии.

Севильский собор – это подлинный шедевр архитектуры позднего Средневековья, не имеющий себе равных на всем Пиренейском полуострове. Выстроенный на фундаменте мечети и инкорпориовавший ее пространственную структуру, но поднявшийся гораздо выше старого мусульманского храма, он словно бы объявил всему миру о торжестве христианской архитектуры над зодчеством ислама. В то же время пышный каменный декор наложен здесь на мавританскую кирпичную кладку старого здания. Севильский собор оказался своеобразным «перепутьем» не только в этом отношении: он занимает промежуточное положение и в самой истории испанской готики. Впервые в Испании за пределами Кастилии и Леона появился храм, монументальность внешних стен которого нарушилась наружными контрфорсами, – храм, тем самым сочетавший в себе классическую французскую готику с компактным, замкнутым силуэтом каталонского или арагонского стиля. Интернациональный характер элементов, введенных Хуаном Хилем де Онтаньоном, в дальнейшем заметно отразился на развитии архитектуры в Центральной Испании: через Севилью формы «пламенеющей» готики проникли в Новую Кастилию и прежде всего в Толедо.

Капилья Реаль (Королевская капелла) в Гранаде приобрела схожий с собором Севильи символический смысл. Католические монархи заказали ее строительство Энрике Эгасу в 1504 году. Здесь, почти вплотную примкнув к главной мечети города, отбитого у мавров в 1492 году, должна была разместиться королевская усыпальница. Так католические монархи утвердили свое историческое право на владение Гранадой. В роскошной Королевской капелле были погребены не только Изабелла и Фердинанд, но и их дочь, Хуана Безумная, вместе со своим супругом, бургундским герцогом Филиппом I. План и профиль собора, портал и нервюрные своды выдержаны в русле позднеготической традиции, тогда как гробницы царственных особ декорированы уже в ренессансном стиле.

В отличие от храмового зодчества, широко использовавшего элементы готики христианского стиля, светская архитектура Андалусии во многом опиралась на мавританский стиль. Это объяснялось вовсе не идеологическими предпочтениями: просто мусульманские дворцы были удобнее и позволяли добиться большей пышности в декоре. Мастерство мавританских ремесленников исключительно высоко ценилось среди христиан и часто предоставляло их христианским коллегам образцы для подражания. В XIV–XV веках аристократы и придворные на всем Пиренейском полуострове ориентировались на традиции мавританской культуры – причем не только в одежде и пище. Вся дворцовая архитектура создавалась по моделям непревзойденных в своей роскоши мавританских дворцов Андалусии.

Слово «*mudayyan*», означающее по-арабски подданного или налогоплательщика, в христианской Испании трансформировалось в термин «*mudéjar*». Так стали называть мавров, получивших разрешение по-прежнему проживать в районах, отвоеванных христианами. В XIII–XV веках мудахары составляли целый социальный слой, игравший важную роль во внутренней жизни страны, до тех пор, пока католические монархи Изабелла I и Фердинанд V не изгнали их за пределы Испании. В результате этого варварского акта Испания понесла серьезный урон, лишившись значительной части своего культурного и научного потенциала, а также потеряв множество искуснейших ремесленников.

Многие ремесла на протяжении ряда столетий оставались прерогативой мавров. Арабские ученые накапливали и передавали из поколения в поколение ценнейшие технические и научные знания. Христианское искусство без малейших колебаний заимствовало многие исламские декоративные формы: бесконечный геометрический орнамент, каллиграфию, «ковровый» стиль декора фасадов. Сильное влияние на испанскую архитектуру оказала мусульманская строительная технология, в том числе кирпичная кладка (*ladrillo*) и художественное конструирование и оформление стропильных крыш (*artesanaldo*). Керамические изразцы (*azulejos*), деревянная (*carpinteria*) и штукатурная (*yese-rias*) работа обеспечили богатый репер-



Толедо, Сантьяго дель Аррабаль, конец XIII в.

туар декоративных форм и по сей день составляют важную отрасль ремесленного производства в Средиземноморье.

Термин «*mudejarismo*» как обозначение стиля впервые был использован испанским историком искусства Амадором де лос Риосом в 1859 году. Некоторые ученые стали рассматривать этот стиль как квинтэссенцию всего средневекового искусства Испании. Действительно, включение элементов арабского искусства в христианскую культуру происходило в Испании в невиданных масштабах. В соседней Португалии,



Толедо. Синагога Эль Трансито, 1355–1357 гг. Стена Торы

земли которой достаточно рано вернулись под сень христианства, сохранилось лишь несколько памятников исламской архитектуры, таких, как мечеть в Мертоле, поэтому никаких непосредственных контактов с искусством «неверных» здесь не состоялось. В Испании же роль искусства мудахаров несколько раз менялась на протяжении столетий, и ремесленникам приходилось приспосабливаться к разнообразным интересам заказчиков и к конкретным историческим условиям.

Учитывая это, говорить о мудахарисме как об особом стиле с конкретными характеристиками было бы бессмысленно. Скорее, следует поставить вопрос о постепенном, затянувшемся на века контакте христиан с исламской культурой, сопоставимом с периодическим возвратом классицизма в искусство Западной Европы. Опираясь на традиционную европейскую хронологию, можно выделить ряд исторических стилей: романское искусство мудахаров, готическое искусство мудахаров и, наконец, стиль мориско, сложившийся после окончательной победы христианства в 1492 году. Однако если положить в основу классификации исламские художественные стили и периодизацию, связанную со сменой мусульманских династий, то искусство мудахаров в целом можно будет подразделить на мудахар-тайфас (от «тайфас» — мелкие мусульманские правители в Испании после 1009 года), мудахар-альмохад (от династии Альмохадов, правившей с 1147 года) и мудахар-насрид (от династии Насридов, стоявшей во главе Гранадского эмирата в XIV–XV веках).

Главным центром культуры мудахаров стал Толедо. Этот кастильский город, где находилась резиденция тайфаса, сохранял типичный исламский облик вплоть до 1085 года, когда его завоевал Альфонс VI. В результате в его стенах произошла встреча христианской и иудаистской традиций с гораздо более



Бургос, монастырь Лас Уэльгас, Капилья де Сантьяго, ок. 1275 г.
Деревянный потолок

развитой и утонченной исламской. Наука и искусство достигли небывалого расцвета и переживали настоящий золотой век. Ученые редактировали, переводили и распространяли греческие, латинские, еврейские и арабские сочинения, что пошло на благо всей Европе. Толедо стал примером мирного сосуществования и взаимообогащения различных культур.

В области архитектуры исламское искусство оставалось образцом для подражания и в XV веке; только соборы из символических соображений строили в стиле французской готики. Уже в XII и начале XIII века возводились здания, включавшие в себя исламские формы кирпичной кладки и декора (подковообразные арки, килевидные арки и «*arcos polilobulados*» — арки, составленные из различных арочных сегментов). В их числе — церковь Эль-Кристо де ла Лус, выстроенная в X веке как мечеть и преобразованная в христианский храм в 1187 году, и церковь Сан-Роман, освященная в 1221 (?) году.

В церкви Сантьяго дель Аррабаль, построенной в конце XIII века, — трехнефном кирпичном здании с тремя полукруглыми апсидами — особый интерес представляет игра с подковообразными и многолопастными арками как во внешнем декоре, так и в интерьере. Церковь Санта-Мария ла Бланка, построенная в XIII веке как синагога и попавшая в руки христиан в 1405 году, разделена на нефы аркадами, состоящими из подковообразных арок. В плане она близка мечети, но сходство это нарушается ступенчатым профилем и раннеготическими капителями колонн.

Великолепный образец заимствования и интеграции испано-мавританских орнаментальных концепций в немусульманскую архитектуру являет собой синагога Эль Трансито (1355–1357). В декоре интерьера, площадь которого составляет 33х9,5 м, присутствуют все элементы, характерные для орнамен-

тального искусства Гранады эпохи Насридов, однако здесь они помещены в новый контекст. Может показаться, что поверхности завешены коврами, — так пышно они украшены.

Особенно впечатляет в этом отношении стена Торы, покрытая штукатурным орнаментом-есерия, который обрамлен лентами лепнины с цитатами из псалмов и хвалебными библейскими изречениями в адрес иудейских священников. Эту композицию венчает непрерывный фриз с орнаментом из ветвей и листьев, лилий и гербов королевского дома Кастилии и Леона. Глухая аркада, размещенная над фризом, напоминает трифории христианских храмов, но оформлена она в типично исламском



Алькала-де-Энарес, университет. Паранинфо (аудитория), 1516 г.

духе. Килевидные арки здесь чередуются с решетчатыми окнами (*celosias*), а над ними проходит лепной карниз из стилизованных сталактитов (*muggarnas*). Интерьер синагоги венчает крыша с открытыми стропилами. На искусно проработанных потолочных панелях (*almizate*) звездчатые геометрические мотивы (*lazos*) чередуются с линейными инкрустациями из слоновой кости.

О том, насколько глубоко культура мудахаров проникла в придворные круги, свидетельствует цистерцианский монастырь Лас Уэльгас близ Бургоса, выстроенный по заказу короля. Исламские декоративные элементы, особенно примыкающие к маленьким клуатрам (*claustrillas*) капеллы в мавританском стиле, заставляют предположить, что для строительства этого монастыря были наняты мастера из Андалусии и Толедо.

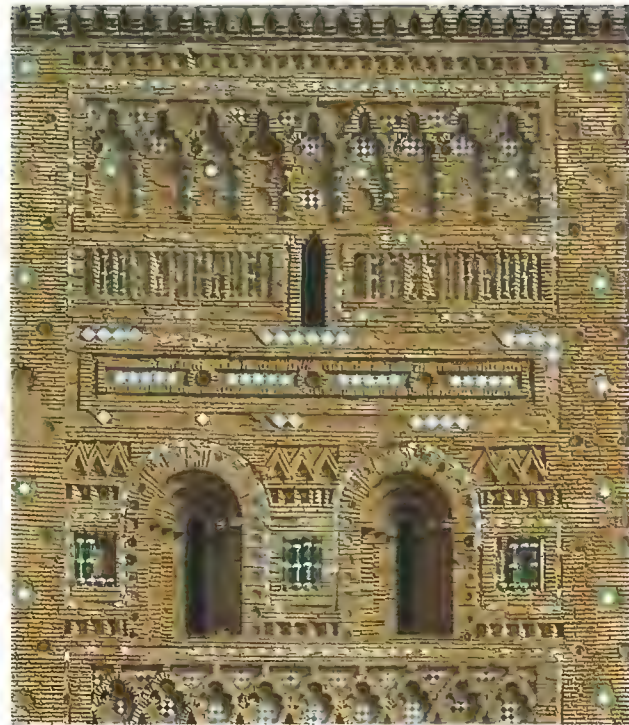
В одной из этих капелл (Капилье де Сантьяго, сооруженной около 1275 года) проходили христианские церемонии посвящения в рыцари, несмотря на то что вся архитектурная обстановка здесь была заимствована у «врагов истинной веры»! В это великолепно украшенное помещение ведет подковообразная арка, а центром декоративной композиции здесь является поистине уникальный деревянный потолок звездчатой формы (см. ил. на с. 278).

Вообще, деревянные потолки — одна из главных особенностей декоративного искусства мудахаров. Получившие широкую известность под названием «*carpinteria de lo blanco*», они были особенно популярны в светских постройках. Художественная обработка поверхности потолка нередко дополнялась украшением из *мукарнов*, заимствованным из штукатурной техники: эти стилизованные сталактиты придавали потолку большую выразительность и объем. В XVI веке мавританские плотники стали использовать также классические итальянские мотивы.

Великолепные образцы таких потолков-*артесонадо* мы находим в Паранинфо — одной из аудиторий университета в Алькала-де-Энаресе (1516 г.; см. ил. на с. 278) и в зале капитула собора Толедо (1508–1511). Здесь мавритан-



Теруэль, собор Санта-Мария.
Колокольня, 1257–1258 гг.



Теруэль, церковь Сан-Мартин.
Деталь колокольни, 1315 г.

ский орнамент отлично дополняет общую структуру потолков. И это не случайно, поскольку оба здания строились по заказу кардинала Франсиско Хименеса де Сиснероса — человека, знавшего толк в совмещении гуманистической эрудиции с полным спектром традиций испанской культуры.

Мавританские потолки неоднократно служили моделями для каменщиков эпохи поздней готики. Так, исламские мотивы были введены в декор филигранных башен над средокрестиями соборов в Сарагосе (1412) и Бургосе (завершена в 1567; см. ил. на с. 279 внизу слева) наряду с элементами «пламенеющей» готики. Поступив таким образом, строители проявили высочайшее техническое мастерство и эстетическую чуткость.

Культура мудахаров распространилась далеко за пределы Кастилии. В том же направлении развивалась архитектура Арагона, где в рассматриваемый период было воздвигнуто множество высоких башен. Эти квадратные или восьмиугольные в плане постройки с богатым декором, ориентированным по горизонтали, — несомненные потомки исламских минаретов. Лучшие образцы башен такого типа мы находим в Теруэле — городе, где мавры пользовались определенными привилегиями. Теруэльские башни, несмотря на все свое разнообразие, имеют одну характерную особенность, отличающую их от башен, встречающихся во всех прочих областях Испании: это полихромные мозаичные узоры, смело нарушающие единообразие гладких участков стены.

Самыми примечательными образцами башен такого типа служат колокольни собора Санта-Мария (1257–1258), церквей Сан-Мартин (1315), Сан-Педро (начало XIV в.) и Сан-Сальвадор. Впоследствии орнаментами из цветной керамики и рельефной кирпичной кладкой стали украшать и другие стенные поверхности — например стены апсиды, как в соборе Сарагосы.

Даже в Андалусии, где исламское владычество сохранялось очень долго, и потому можно было бы ожидать особо суровых гонений на мавританскую культуру, спрос на мудахаров-ремесленников был велик, по крайней мере в светском строительстве. Примечательно, что христианский король Педро I (1350–1369), повелевший расширить севильский *alcázar* (мавританскую крепость), распорядился проводить все работы сугубо в мавританском стиле и пригласил для этой цели мастеров из Гранадского эмирата и Кордовы.

Эта традиция сохранялась долго. Даже около 1500 года губернатор Андалусии Педро де Энрикес предпочел отделать свой роскошный городской дворец

именно в мавританском духе. Так севильская вилла Каса дель Пилатос, выстроенная уже в стиле эпохи Ренессанса, украсилась мавританскими изразцами, штукатурной работой и *артесонадо*.

Внутренний двор Каса дель Пилатос окружен высокой двухъярусной аркадой, а великолепная винтовая лестница полностью облицована изразцами. Ее венчает полый купол, опирающийся на угловые выступы с мукарнами. Но скульптурный декор этого здания — античные бюсты, колонны, фонтаны и аллегорические фрески, перемешанные в живописном беспорядке, — полностью соответствует вкусам итальянских княжеских дворов.



Бургосский собор. Симборрио
(башня над средокрестием), 1567 г.



Севилья, Каса дель Пилатос, ок. 1500 г.
Внутренний двор.

Симон де Колонья.
Бургосский собор, Капилья дель
Кондестабль, 1482 г.



Кастилия и стиль «испано-фламенко»

В Кастилии, ослабленной экономическим кризисом и гражданской войной, строительная активность первоначально была невысока. Все строительство сводилось к обновлению или отделке старых соборов, и на готические конструкции нередко накладывался декор в стиле мудахаров, которого придерживались ремесленники-арабы. И только к концу XIV века здесь приступили к воплощению крупных строительных проектов – соборов в Памплоне (с 1394 г.), Овьедо и Мурсии (с 1394 г.; позднее был сильно поврежден) и новых хоров в Луго и Паленсии. Но все эти здания в основном создавались по уже известным моделям.

В начале XV века при Хуане II укрепились связи с Бургундией, а также усилились торговые контакты между Кастилией и Фландрией, главным образом в сфере суконного производства. Кастильские придворные и аристократы стали ориентироваться на северные образцы светской жизни; теперь они часто приглашали в Испанию французских, фламандских и немецких мастеров, а также приобретали их творения и прочие предметы роскоши. Заимствованные таким образом стили чрезвычайно тесно переплелись с исламской традицией. И когда архитектурные традиции более северных стран

Европы соединились с техническими познаниями и мастерством художников, воспитанных на культуре мудахаров, результатом стали, в частности, мавританские арки с мотивами «пламенеющей» готики. Так появился стиль декоративного искусства и архитектуры, известный под названием «испано-фламенко». Этот термин не отражает всего многообразия охватываемых им форм, однако используется за неимением лучшего. Удивительно также, что возникший в ту эпоху в Италии стиль раннего Возрождения, за редкими исключениями, не нашел никакого отклика в Кастилии, несмотря на всю приверженность Хуана II гуманистической учености. В Кастилии и Леоне развивались традиции, заложенные при строительстве собора Севильи, и руководство крупными проектами поручали фламандским и немецким мастерам-каменщикам. В последующие десятилетия в испанских королевствах работало более двадцати выдающихся мастеров из стран Запада или Севера, и вклад их в развитие нового архитектурного стиля был весьма значительным.

В числе первых приглашенных архитекторов был мастер Анекин из Брюсселя, которому дон Альваро де Луна поручил строительство заупокойной часовни в деамбулатории собора Толедо. Позднее под его руководством был также возведен знаменитый портал этого собора, Пуэрта де лос Леонес. В упомянутой часовне мы обнаруживаем профиль стены, пышно украшенной элементами, типичными для «пламенеющей» готики, и сводчатое перекрытие многоугольного в плане пространства. Эта часовня стала моделью для целой серии позднейших мемориальных сооружений такого типа, самым прекрасным из которых стала, пожалуй, Капилья дель Кондестабль в Бургосе. Бургос превратился в один из важнейших центров распространения стиля «испано-фламенко», обогащенного разнообразными элементами немецкой архитектуры. В середине XV века в Испанию приехал – по-видимому, по приглашению архиепископа Алонсо де Картахены – мастер-каменщик Ганс из Кельна (Хуан де Колонья). Он положил начало целой династии художников, введших в испанскую традицию немецкие формы. Сам Ганс создал ажурный шпиль для собора в Бургосе, почти в точности соответствовавший образцам соборных шпилей Ульма и Эслингена и, в свою очередь, послуживший моделью для множества испанских шпилей. Сын Ганса, Симон (Симон де Колонья), в конце века построил капеллу Капилья де Кондестабль. Это просторное двухъярусное готическое сооружение, внутри и снаружи отделанное филигранным декором в стиле «пламенеющей» готики, – подлинный шедевр декоративной архитектуры. Его звездчатый свод с глубокими вырезами напоминает о постройках, возводившихся в эпоху мавританской династии Альморавидов.

Архитектура эпохи католических монархов

Если воцарившуюся в середине XV века моду на стиль «испано-фламенко» можно объяснить только лишь предпочтениями некоторых особо дальновидных заказчиков, то при католических монархах этот новый стиль стал официальным. Поэтому у нас есть некоторые основания называть искусство конца XV – начала XVI веков «изабеллинским стилем» или, точнее, «стилем католических монархов» (насколько сильно повлияла на его развитие лично королева Изабелла, неясно).

Первой постройкой в этом стиле стала церковь монастыря иеронимитов Эль Парраль в Сеговии – зальный храм с гигантским звездчатым сводом. Хор-трилистник этой церкви был задуман как заупокойная капелла. Строительные работы здесь начались в 1455 году

Хуан и Симон де Колонья,
Гарсиа Фернандес де Матъенсо.
Картуха де Мирафлорес (близ Бургоса),
начало строительных работ – 1454 г.
Интерьер с видом на ретабло работы
Хилья де Силоэ



Хуан Гвас.
Толедо, Сан-Хуан де лос Рейес,
начало строительных работ – 1476 г.



Хуан Гвас.
Толедо, Сан-Хуан де лос Рейес.
Клуатр, завершён после 1500 г.



под руководством Хуана Гальего. С 1472 года на смену ему пришел мастер-каменщик Хуан Гвас (Жан Вест), предположительно бретонец, который сначала работал в Толедо помощником Анекина, а теперь стал сам получать все крупные заказы. Созданный им тип храма служил стандартной моделью для большинства религиозных построек в эпоху католических монархов.

Картуха де Мирафлорес близ Бургоса – еще одно мемориальное сооружение, усыпальница, вполне достойная таких августейших особ, как Хуан II и его супруга Изабелла Португальская. Здесь также было отдано предпочтение изящно украшенному зальному интерьеру, проект которого был разработан Гансом из Кельна и Симоном де Колонья и дополнен Гарсиа Фернандесом де Матъенсо. Автор уникального скульптурного декора – Гиллес из Антверпена, известный в Испании под именем Хиль де Силоэ.

В 1476 году королева Изабелла в честь рождения наследника престола и в ознаменование победы при Торо основала в Толедо францисканский монастырь Сан-Хуан де лос Рейес. И здесь руководство строительными работами было поручено Хуану Гвасу. Он снова «затушевывал» смелые очертания зального храма с боковыми капеллами, чтобы подчеркнуть тонкую детализировку декора и совершенство каменной кладки. Виртуознейшее техническое и художественное мастерство, воплощенное в опирающейся на угловые выступы lanternne (*cimborrio*) над широким средокрестием и в сетчатых сводах центрального нефа и капелл, едва ли соответствует тем идеалам бедности и простоты, на которые первоначально ориентировались нищенствующие ордена! В декор искусно вплетены гербы, инсигнии и фигурные изображения. При всем этом здание носит в целом автократический, даже пропагандистский характер, о чем свидетельствуют надписи, прославляющие завоевание Гранады и изгнание евреев. Важное место в декоре фасада занимают цепи –

символы оков, которые некогда носили «христианские пленники» в Андалусии. Таким образом, здание олицетворяет окончательное освобождение христианской Испании от «магометанского ига». Примыкающий к нему двухъярусный клуатр с филигранной ажурной работой, с тонкой лепниной и декором, сочетающим в себе растительные и каллиграфические элементы, принадлежит к числу величайших шедевров «изабеллинского стиля» (этот термин в данном конкретном случае вполне уместен). Первоначально здесь намеревались разместить усыпальницу католических монархов, но по завершении Реконксты в 1492 году толедский монастырь вынужден был уступить эту привилегию Гранаде.

Церковь доминиканского монастыря Сан-Томас в Авиле начали строить в 1483 году по распоряжению великого инквизитора католических монархов. Средства на ее сооружение были выделены из имущества, конфискованного у евреев. Проект этой церкви, сложенной из гранита, был разработан Мартином де Солорсано; декор ее строг и сдержан, особенно в сравнении с отделкой Сан-Хуан де лос Рейес. Эстетическая притягательность ее объясняется особенностями конструкции и использованных материалов, в которых вместе с тем отразился характер заказчиков – суровых борцов за веру (см. ил. на с. 282).

В Вальядолиде один за другим были воздвигнуты два памятника, прославившиеся главным образом благодаря пышному декору фасадов: Колехио де Сан-Грегорио (1487–1496), здание, в котором ныне размещается Национальный музей скульптуры, и западный фасад Сан-Пабло (ок. 1505). Великолепные порталы этих построек в структурном и иконографическом отношении можно сопоставить разве что с монументальными алтарными конструкциями, встречающимися только в Испании и объединяющими стену и плоскости, заполненные изображениями, в одну колоссальную композицию.

Мартин де Солорсано.
Авила, Сан-Томас,
начало строительных работ – 1483 г.



Университет в Саламанке.
Деталь фасада, ок. 1525 г.



На портале Сан-Грегорио (см. ил. на с. 283), проект которого, по-видимому, был создан Хилем де Силоэ и Диего де ла Крусом, недвусмысленно отражена политическая программа той эпохи. Лев и орел – символы евангелистов – поддерживают монументальный герб Испании, которая с 1479 года стала единым королевством. Та же посылка дублируется «Древом Иессея» (родословной Иисуса Христа), которое представлено здесь в виде гранатового дерева – символа отвоеванной у мусульман Гранады. Эту пропагандистскую композицию дополняют фигуры ангелов, герольдов, путти и дикарей, символика которых еще не получила удовлетворительного истолкования. Собственно архитектурные элементы в портале Сан-Грегорио отступают на задний план, превращаясь в фон для пластического декора.

Массивная центральная панель с вышеописанными изображениями тяжело нависает над филигранной двухскатной стрельчатой аркой, из-за чего архитектура оказывается лишь полотном, на котором разворачивается эффектная символическая картина.

На фасаде соседней церкви Сан-Пабло, возведенном лишь немного позже, структурные элементы становятся несколько более выразительными, однако и здесь тон по-прежнему задают декоративные и эмблематические мотивы.

Говоря об «алтарных фасадах» подобного типа, невозможно не упомянуть фасад знаменитого университета в Саламанке (начало XVI в.). Несмотря на то что проект его создан уже в стиле платерес-

ко и включает ряд ренессансных форм, по духу и содержанию он все еще остается в рамках описанной выше традиции. В фантастических аллегориях, украшающих плоскость фасадной стены, подчеркнута роль испанской монархии как защитницы веры, покровительницы наук и поборницы добродетели в вечной войне против греха и порока.

Впрочем, не вся архитектура эпохи католических монархов носила столь декоративный характер. Помимо упомянутого выше типа церкви-мемориала, появилась еще одна разновидность строений, сложившаяся благодаря многочисленным заказам на сооружение больниц. Мода на такие заказы явилась отражением показного милосердия молодой Испанской империи, стремившейся продемонстрировать заботу о благе подданных. Знакомство с итальянскими больничными зданиями центрической планировки – такими, как Санта-Мария Нуова во Флоренции, Ospedale Maggiore в Милане и Санто-Спирито в Сассии (Рим), – предопределило формирование стандартного для испанских больниц той эпохи плана в форме равноконечного креста. Но несмотря на то что эта заимствованная концепция была, по существу, ренессансной, разработка ее никогда не выходила за рамки испанских традиций. Так, больницы в Сантьяго-де-Компостелла (Эприке Эгас, 1501–1511) и в Гранаде (Эприке Эгас, 1511–1527) перекрыты деревянными потолками в стиле мудехаров и украшены пышным позднеготическим звездчатым сводом над средокрестием.

Хиль де Силос и Диего де ла Крус (?).
Вальядолид, Сан-Грегорио,
1488–1496 гг.
Портал



Хиль де Силос и Диего де ла Крус (?).
Вальядолид, Сан-Грегорио,
1488–1496 гг.
Клуатры и детали декора





Справа сверху:
Хуан Гвас (?).
Кастильо эль Реаль де Мансанарес,
начало строительных работ – 1435 г.

Справа внизу:
Кастильо де Кока, XV в.

Слева:
Хуан Гвас (?).
Гвадалахара, внутренний двор
Паласио дель Инфантадо,
1480–1483 гг.

Замки

В истории кастильской архитектуры замки играли чрезвычайно важную роль. Сложный путь, который проделал в своем развитии тип кастильского замка, проще всего продемонстрировать на нескольких примерах. Как мы уже отмечали, дворцы и даже оборонительные сооружения в значительной степени ориентировались на арабские модели. И дело не только в том, что мавританская архитектура была более удобной и практичной: ее конструктивные достоинства выдержали проверку временем, и, кроме того, она обходилась дешевле – в основном за счет того, что была кирпичной.

Один из самых впечатляющих замков (*castillos*) этой области – Кастильо де Кока – был построен по заказу епископа дона Алонсо де Фонсека в XV веке (см. ил. на с. 285). В согласии с арабской традицией, он сложен из кирпича, и благодаря искуснейшей кладке и тонким градиациям цвета здесь достигнут великолепный художественный эффект. Квадратная надстройка покоится на вершине массивного основания со скругленными углами. И донжон, и стена ограды покрыты множеством полукруглых и многоугольных бастioned, которые придают стенам волнообразные очертания. Верхушки бастioned элегантно украшены связанными полуколоннами и пинаклями. Но несмотря на все свое изящество, замок в Коке вполне обороноспособен и в этом отношении не выходит за рамки средневековых традиций фортификационной архитектуры.

Под покровительством семейства Мендоса в испанскую замковую архитектуру были привнесены свежие концепции, хотя эти заказчики сохранили изысканность и пышный декор, типичные для исламской культуры. Прекрасной иллюстрацией к стадии перехода от крепости к элегантному замку служит Кастильо эль Реаль де Мансанарес. Его строительство началось при первом маркизе де Сантьяна в 1435 году, но после 1473 года этот замок был реконструирован – по видимому, под руководством Хуана Гваса (см. ил. на с. 285). Здание

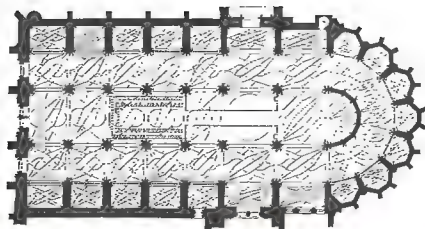
сохранило типичный облик крепости, но лепнина, украсившая дозорную дорожку и башни, придала ему более декоративный характер.

Из архитектуры Паласио дель Инфантадо черты крепостного сооружения исчезли полностью, а дозорная дорожка превратилась в смотровую площадку. Это четырехугольное в плане дворцовое здание с двухъярусным внутренним двориком строил предположительно тот же архитектор по заказу того же патрона – Иньиго Лопеса де Мендосы. Это типично городское здание, похожее на ренессансные итальянские палаццо, хотя в отличие от итальянских дворцов в его роскошном декоре смешаны исламские, позднеготические и даже отдельные классические мотивы. Фасад паласио украшен мавританскими орнаментами из ромбов и лепных шариков, а в композиции внутреннего двора главную роль играют тосканские колонны нижнего яруса и витые колонны верхнего яруса, соединенные «изабелинскими» двухскатными стрельчатыми арками с пышным декором. Об эрудиции и высоком социальном положении заказчика свидетельствуют сложные иконографические мотивы, включенные в систему каменного и штукатурного декора.

На рубеже XV–XVI веков экономическая ситуация в Испании улучшилась. Соответственно стали в изобилии появляться причудливые дворцы, строившиеся по заказам аристократов и придворных. В числе самых выдающихся построек этого периода – окруженный каменной стеной Каса дель Кордон в Бургосе (1482–1492) и украшенный раковинным декором Каса де лас Кончас (Замок Раковин) в Саламанке (1512). Оба эти здания – городские дворцы с внутренними двориками; фасады их спланированы в соответствии с личными вкусами и пристрастиями богатых заказчиков. Однако довольно скоро светская архитектура – на несколько десятилетий раньше, чем храмовое зодчество – обратилась к более современным итальянским формам. Это очевидно, в частности, на примере дворцов в Когольюдо (ок. 1492?) и Ла Калаорра (1509–1512).



Хуан и Родриго Хиль де Онтаньон.
Сеговия. Собор Санта-Мария,
начало строительных работ – 1525 г.
Восточная оконечность
Справа: План



Справа:
Хуан де Алава, Антонио Эгас, Хуан и
Родриго Хиль де Онтаньон, Хуан
Хиль эль Мосо.
Собор в Саламанке, начало строитель-
ных работ – 1513 г.
Средокрестие



Асторга. Собор Санта-Мария,
начало строительных работ –
1477. Хор



Асторга. Собор Санта-Мария

Готические соборы XVI века

В образцах храмового зодчества XVI века воплотились высшие достижения испанской готики. Тем не менее, кроме работы испанского историка искусства Фернандо Марьяса (1989), до сих пор не проведено ни одного сколько-нибудь полного исследования архитектуры как данного периода в частности, так и поздней испанской готики в целом. В то самое время, когда собор Святого Петра в Риме уже реконструировали по образцам классической архитектуры, в таких городах, как Саламанка, Сеговия и Паленсия, все еще появлялись великолепные новые соборы в стиле поздней готики, причем в Паленсии строительные работы, начатые в XIV столетии, продолжались без малейшего отступления от первоначальных стилистических особенностей. И вплоть до начала XVIII века эти здания эпохи позднего Средневековья служили моделями для множества приходских церквей и капелл.

Такую стойкую приверженность готическим принципам ни в коей мере не следует расценивать как признак отсталости. Многочисленные источники свидетельствуют о том, что в Испании равноправно сосуществовали два архитектурных языка: готический, который воспринимался как *lo moderno* (современный), и классический, заимствованный из ренессансных образцов, который именовался *lo romano* (римский).

Тот факт, что готическая система не казалась старомодной, объясняется несколькими причинами. Во-первых, в Испании готическая архитектура не стала объектом нападков со стороны приверженцев классических принципов и не рассматривалась как «мрачное наследие Средневековья». Готика как была, так и осталась «зрелищным стилем». Вплоть до эпохи Филиппа II (1556–1598) она использовалась для прославления победы христианства над исламом и для утверждения могущества испанской короны. А во-вторых, позднеготическая испанская архитектура сумела приспособиться к зданиям нового типа – таким, как больницы и университеты. Сохранение традиционной системы не мешало обновлять ее и снабжать новыми функциями: такая модернизация воспринималась как усовершенствование прошлого.

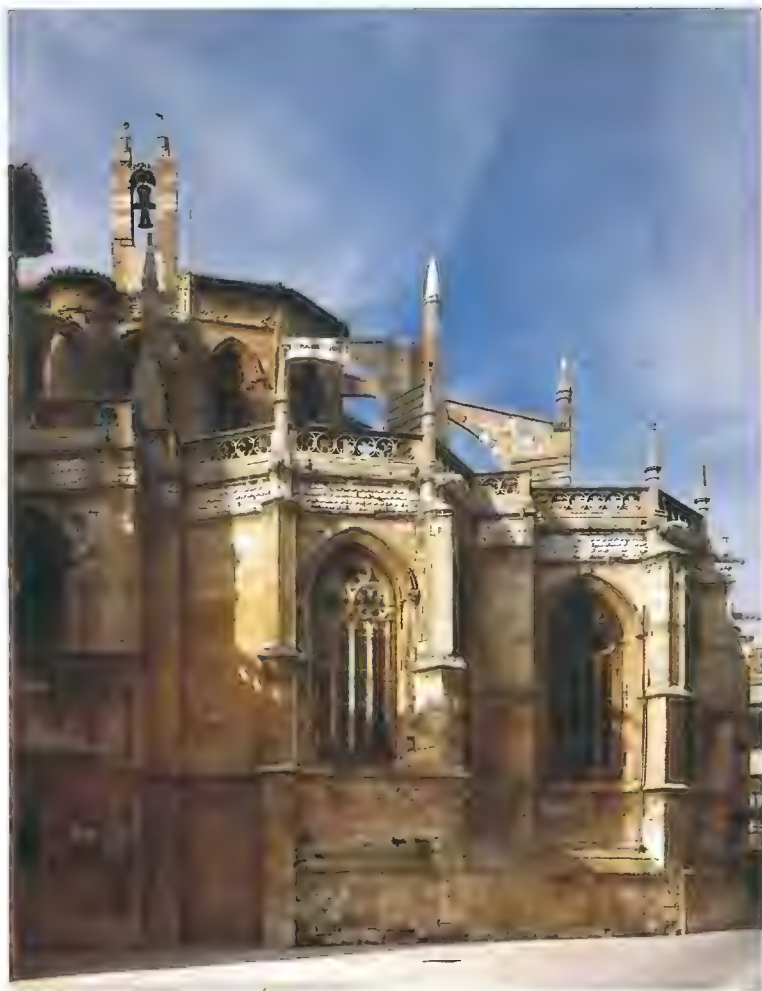
Тем не менее весьма вероятно, что именно эмблематические функции, которыми была нагружена позднеготическая архитектура, вызвали неприязнь к ней у отдельных аристократических родов. Так, введение классических форм в Испании тесно связано с деятельностью влиятельного семейства Мендоса, члены которого, покровительствуя итальянскому стилю и коллекционируя произведения ренессансного искусства, выражали свое отчуждение от королевского дома.

Расцвет позднеготического храмового зодчества начался с возведения собора Санта-Мария в Асторге. Первоначально он представлял собой трехнефное здание без трансепта, но с тремя многоугольными апсидами, структурно соответствующее немецким моделям. Поразительное впечатление производит мощная вертикальная устремленность опорных столбов, которые поднимаются к самым сводам, не прерываясь капителями. Позднейшие добавления и перепланировка под руководством Родриго Хиль де Онтаньона придали этому зданию более «испанский» вид. Примечательно здесь также разнообразие форм звездчатых и сетчатых сводов.

Соборы в Саламанке (см. ил. на с. 287), Паленсии (см. ил. на с. 288), Пласенсии (новое здание, датируемое XV в.) и Сеговии принадлежат в целом к тому же типу: храм в Саламанке – трехнефный, с боковыми капеллами и прямоугольной восточной оконечностью, тогда как собор в Сеговии имеет полукруглую апсиду с венцом капелл. Ни в одном из перечисленных зданий нет выступающего за внешние стены трансепта.



Собор в Паленсии,
начало строительных работ – 1321 г.
Хор



Собор в Паленсии, начало строитель-
ных работ – 1321 г.
Интерьер, 1514 г.



Строительству этих храмов предшествовали дебаты экспертов, носившие весьма актуальный характер. С этой целью были приглашены самые знаменитые архитекторы: Алонсо Коваррувьяс, Антонио Эгас, Хуан де Бадахоз и Хуан Хиль де Онтаньон, проекты которого были одобрены в Саламанке в 1512 (где он работал с Антонио Эгасом) и в Сеговии в 1525 году. После смерти Хуана Хиль в 1526 году руководство строительными работами в обоих этих городах взял на себя его сын, Родриго Хиль де Онтаньон. Большинство голосов, присоединившихся к Хуану Хилью, который уже прославился строительством собора в Севилье, было принято решение в пользу ориентации на позднеготический стиль. Так как соборы в Саламанке и Сеговии похожи друг на друга, будет резонно предположить, что, избрав моделью столь важный храм, как собор в Сеговии, капитул собора в Саламанке сделал выбор в пользу программной архитектуры.

Типичная для готики «каркасная» структура собора в Саламанке придает внешнему виду здания монументальность, а просторному интерьеру – поразительную ясность форм в сочетании с пышным величием. При разработке проекта собора было отдано предпочтение базиликальному профилю с высокой аркадой, изящным ажурным парапетом над ней и ярко освещенным верхним рядом окон. Пучки колонн устремляются от пола прямо к сетчатому своду и представляют собой единственный, хотя и непревзойденный по своему ве-

ликолепию, декоративный элемент здания, красота которого в основном определяется конструктивными достоинствами. Поэтому не стоит удивляться, что в одном из саламанкских документов 1522 года мы встречаем возражения против попытки обогатить декор собора ренессансными мотивами: «Этот римский [*quel romano*] стиль, в котором Хуан Хиль [эль Мосо] выполнил дверь трансепта, – дурно проработан и выстроен [*hordenado*] и не согласуется с целым». Совершенно очевидно, что автор этого высказывания критикует вовсе не мастерство ремесленника, а классический стиль вообще.

Карл I (император Священной Римской империи, 1519–1556) своей строительной политикой в Гранаде задал новые направления в архитектуре. Однако вплоть до реформ Тридентского собора и возведения Эскориала храмовое зодчество Испанской империи оставалось позднеготическим. В других европейских странах – например в Англии, Фландрии, Германии и Франции – наблюдались схожие явления, однако параллели между этими процессами изучены еще недостаточно. Но тем более примечательно, что в Испании, после открытия Америки и в ходе связанных с этим событием миссионерских кампаний, символом всемирной христианской империи стал не гораздо более современный язык ренессансной культуры, а все тот же готический стиль, уже сыгравший аналогичную роль в борьбе против исламского мира.

Вверху:
Лиссабон, собор Санта-Мария (Се).
Деамбулаторий,
середина XIV – первая треть XV вв.

Внизу:
Собор в Эворе.
Клуатр, после 1350 г.

Португалия

XIV–XV века

Цистерцианское аббатство в Алькобасе (начало строительных работ – 1178) – один из самых выдающихся и лучше всего сохранившихся памятников ранней готики в Португалии (см. ил. на с. 98–99). Однако главный свой вклад в развитие средневековой архитектуры Португалия внесла позднее. В XIII–XIV веках инициаторами развития архитектуры здесь оставались главным образом монашеские ордена. И только с восшествием на трон просвещенного короля Диниша II (1279–1325) и его супруги Изабеллы Арагонской крупные строительные заказы начали наконец поступать от придворных и аристократов.

Две главные постройки той эпохи связаны с именем мастера-каменщика Домингеса Домингеса, который явно пользовался королевским покровительством. В 1308–1311 годах он построил клуатр в Алькобасе и более значимую в архитектурном отношении церковь Санта-Клара-а-Велью в Коимбре (освящена в 1330). Для португальской готики, по духу преимущественно консервативной, в начале XIV века характерен массивный внешний вид зданий, все еще близкий к романскому типу. Именно так выглядит снаружи церковь Санта-Клара. Что касается интерьера этого трехнефного храма без трансепта, то он, впервые в истории португальской архитектуры, был полностью перекрыт сводами (в центральном нефе использованы цилиндрические своды со стрельчатыми арками); правда, бросается в глаза, что техника эта еще плохо освоена. Странно представить, что это здание, на 5 метров занесенное песками реки Мондегу, позднее послужило толчком к развитию португальской псевдоготики.

При короле Афонсу IV (1325–1357) к романскому собору в Лиссабоне, несколько раз пострадавшему от землетрясений, было решено пристроить новую алтарную часть. Первоначально предполагалось, что восточная оконечность собора будет состоять из высокого и узкого двухъярусного хора и деамбулатория с венцом многоугольных капелл. В XV веке этот план был реализован в исправленном варианте. Единство свода, перекрывающего деамбулаторий, подчеркнуто непрерывным продольным ребром. Снаружи массивные контрфорсы выступают далеко за плоскость внешних стен – явная попытка уберечь здание от новых землетрясений.

Примечательные постройки были воздвигнуты также в Алентежу – области к югу от Лиссабона. Особенно интересен клуатр собора в Эворе, строительство которого началось после 1350 года. Четыре крыла, окружающие его, перекрыты круто уходящими ввысь нервюрными сводами. Травеи здесь также связаны воедино продольным ребром.

Качественным скачком в развитии португальской архитектуры стало возведение монастыря в Баталье (см. ил. на с. 290–293), который был основан королем Жуаном I (1385–1433) по обету в честь победы над кастильцами в битве при Альжубаротте. Этот доминиканский монастырь с королевской заупокойной часовней ознаменовал возвышение новой Ависской династии, которая правила вплоть до прихода к власти Филиппа II (1598–1621). Монастырский комплекс расширился и дополнялся новыми постройками вплоть до середины XVI века и, таким образом, в нем отразилось несколько эпох истории архитектуры в Португалии. Первый этап строительства начался в 1388 году; работы проводились по общему проекту Афонсо Домингеса, дополненному планом трехнефной церкви с трансептом и пятью капеллами.

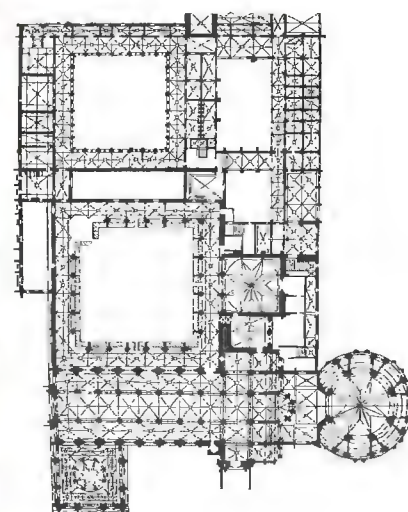
В основе этого строения – тип храма, вполне характерный для нищенствующих орденов, но пропорции его необычны: длина здания –



Вверху:
Баталья. Монастырь Санта-Мария да
Витория, 1388–1533 гг.

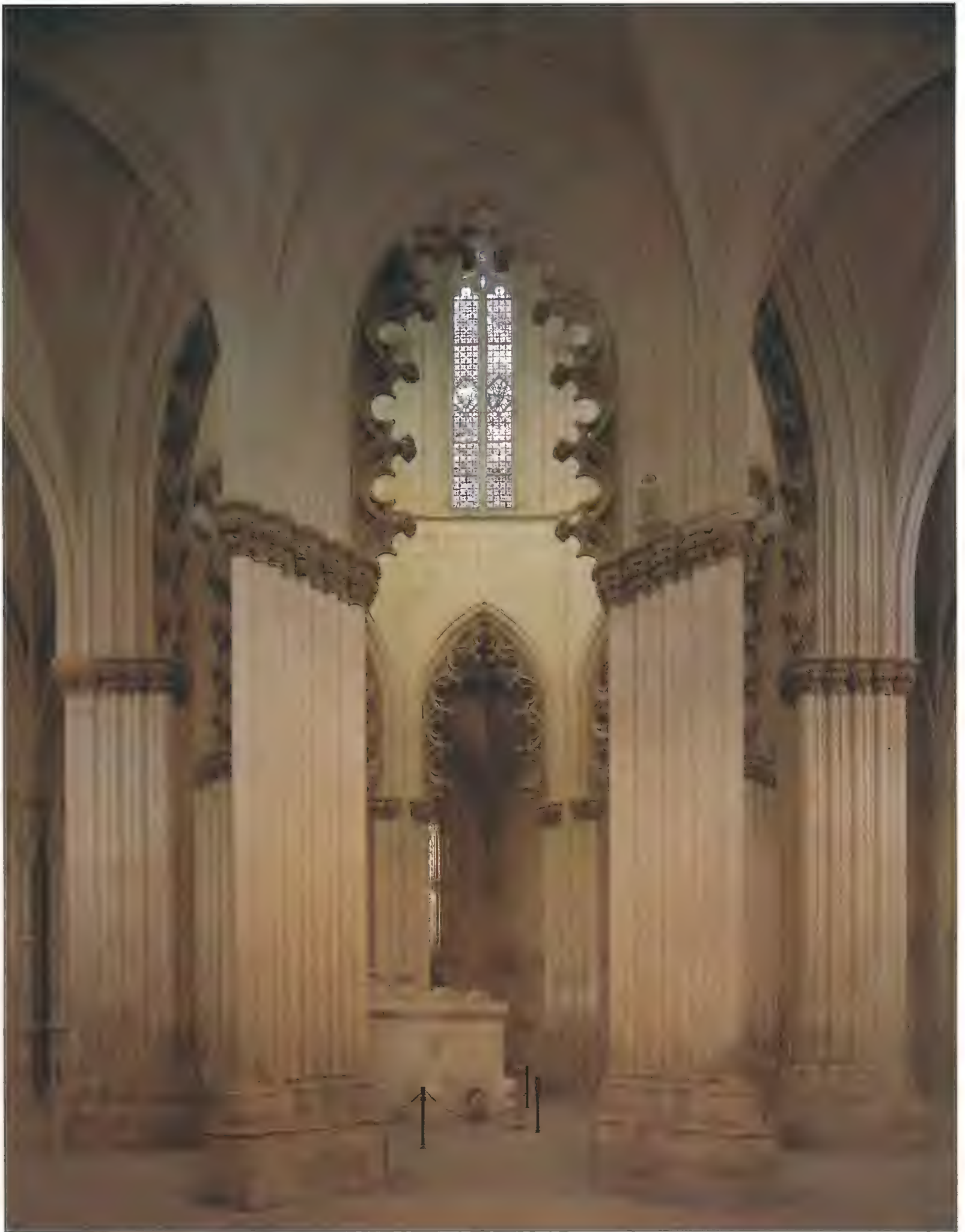
Внизу:
Афонсо Домингес.
Баталья. Монастырь Санта-Мария да Витория.
Королевские клуатры, конец XIV в. Ажурный
декор работы Дьюгу Бойтака, ок. 1500 г.

Справа:
Афонсо Домингес, Угет.
Баталья. Монастырь Санта-Мария да
Витория.
Центральный неф церкви, начало
строительных работ – 1388 г.
Свод – XV в.



Баталья. Монастырь Санта-Мария
да Витория, 1388–1533 гг.
План





Слева:
Угет.
Баталья, монастырь Санта-Мария да
Витория.
Капела ду Фундадур, ок. 1426–1434 гг.

Угет, Мартин Вашкиш, Матвиш
Фернандиш, Жуан ди Каштилью.
Баталья, монастырь Санта-Мария да
Витория. Капелаш Имперфейташ,
начало строительных работ – 1435 г.;
в 1533 г. работы остановлены



80 м, ширина – 22 м, высота – 32,5 м. По своим масштабам оно явно ориентировано на образец монастырской церкви в Алькобасе. Такие черты, как базиликальный разрез (без трифория) и контраст между типом опорного столба и натуралистическими капителями, задали стандарт для ряда последующих построек, в первую очередь для августинской церкви Санта-Мария да Граса в Сантарене. В число этих построек следует также включить монастырь Игрежа ду Конвенту ду Карму в Лиссабоне. Примечательно, что он был основан в то же время, что и монастырь в Баталье, и также по обету; заказчиком его был Нуну Алвариш Перейра, военачальник в армии Жуана. После разрушительного землетрясения 1755 года от церкви этого монастыря сохранились лишь хоры и аркады центрального нефа; в настоящее время они встроены в здание Музея археологии.

В Баталье под началом Афонсо Домингеса были выстроены некоторые части церкви, а также королевский клуатр и зал капитула. В 1402 году руководство работами принял на себя мастер Угет. Этот архитектор был родом из Англии или имел английские корни. Сочетавшись браком с Филиппой Ланкастерской, дочерью герцога Джона Гонта, Жуан I установил династические связи между Португалией и Англией, поэтому не исключено, что на архитектуру Батальи

оказала влияние английская «перпендикулярная» готика. Перед Угетом встала задача завершить работу над сводами, начатую Домингесом. Угет увеличил высоту центрального нефа, благодаря чему интерьер церкви стал светлее. Кроме того, он возвел западный фасад (см. ил. на с. 385 слева), где пышный пластический декор двери обрамлен линейным орнаментом центральной секции стены и увенчан ажурными окнами в стиле «пламенеющей» готики.

Но главным творением Угета стали две пристроенные к церкви заупокойные часовни: квадратная в плане Капела ду Фундадур с южной стороны, завершенная в 1434 году, в которой находятся гробницы Жуана I и его супруги (см. ил. на с. 292), и круглая часовня, задуманная как усыпальница для Дуарте I (1433–1438) и членов его семьи. Последняя так и не была достроена и получила название «Капелаш Имперфейташ» – «Незавершенная часовня». Капела ду Фундадур («Часовня Основателя») поражает мастерством каменной работы. Интерьер ее залит ярким солнечным светом и перекрыт восьмиугольным в плане куполом с изящным звездчатым сводом над гробницей королевской четы. Благородство графического архитектурного декора создает атмосферу невероятной легкости и ясности. Все стыки архитектурных элементов, нервюры, мулюры, рас-



тительные и геральдические мотивы выполнены с предельной утонченностью, а бледная окраска использованного камня делает интерьер еще изысканнее. Вероятно, Капелаш Имперфейташ намеревались оформить в таком же стиле. Это центрическое в плане строение, включающее семь капелл, выдержано в традициях таких испанских моделей, как заупокойная часовня дона Альваро де Луны в соборе Толедо или Капилья дель Кондестабль в Бургосе: как и эти мемориальные сооружения, Капелаш Имперфейташ примыкает к хору церкви с тыльной стороны.

Сохранилось в Португалии и немало ценных для историков искусства, хотя подчас и существенно видоизмененных в ходе реконструкций, образцов фортификационной архитектуры. Это замки в Лейрии, Беже и Гимарайише, крепости в Альмоуруле, Обидуше и Шавише, а также многочисленные крепостные башни и стены. Типичным образцом архитектуры такого рода служит замок в Брагансе, строительство которого началось около 1390 года. Стена ограды, укрепленная башнями, окружает монументальный жилой донжон — Торри ди Менажин. Оборонительные сооружения в Португалии сохраняли тесную связь с резиденциями знати вплоть до XVI века включительно: в беспокойные времена укрепленный дом был жизненной необходимостью. Более того, португальские архитекторы сыграли важную роль в завоевании и обороне колоний в Африке, Южной Америке и Азии, что в свою очередь способствовало сохранению и развитию традиций португальской фортификационной архитектуры.

Мануэлино

Трудно представить себе, как архитектурный стиль мануэлино может сочетаться с идеологией готической эпохи. И все же мы вклю-

чим его в свой обзор, ибо истоки мануэлино следует искать именно в традициях поздней готики. В содержательном отношении, а точнее, в плане изобразительной программы этот стиль вполне соответствует своей эпохе, когда, оттеснив средневековую традицию, на передний план выступили задачи династической пропаганды и самоутверждения молодой колониальной державы. В качестве общего определения того времени термин «мануэлино» вполне уместен, ибо Португалия достигла своего расцвета как в политическом, так и в архитектурном отношении именно в период правления Мануэла I Счастливого (1495–1521). Но как название стиля этот термин уже не столь удачен. Под условным названием «мануэлино» скрывается причудливая смесь позднеготических элементов самого разнообразного происхождения, ренессансных форм и оригинальной программы политической символики. В Португалии мавританское наследие не сыграло столь значительной роли, как в Испании.

Символами радикального преобразования Португалии из поздне-средневековой цивилизации в космополитическую культуру эпохи Великих географических открытий стали два здания конца XV века. Архитектура францисканской церкви в Эворе, основанной Жуаном II (1481–1495), уже предвосхищает пространственные формы, характерные для XVI века. Широкий центральный неф, фланкированный боковыми капеллами, перекрыт непрерывным рядом цилиндрических сводов со стрельчатыми арками (см. ил. на с. 295). Этот процесс зрительной унификации внутреннего пространства здания завершил итальянский архитектор Виньола при работе над церковью дель Джезу в Риме, которая затем послужила моделью для множества барочных храмовых интерьеров.

О поиске новых архитектурных форм говорят и другие типичные признаки мануэлино: широкие портики, порталы, украшенные

Слева:
Замок в Брагансе, XII–XVI вв.

Франсишку ди Арруда.
Белен (близ Лиссабона),
Торри ди Белен, 1515–1521 гг.

витыми колоннами, и программные эмблемы (пеликан Жуана II, армиллярная сфера Мануэла I). В церкви монастыря Игрежа ду Жезуш в Сетубале мотив витых колонн перенесен в интерьер. Строительство этого зального храма, разделенного на три нефа равной высоты, началось в 1491 году. Шесть витых колонн, стилизованных под корабельные канаты, поддерживают нервюрный свод; заупокойная часовня (*capela mor*) украшена сложным звездчатым сводом. Авторство этого проекта приписывают каменщику по имени Диогу Бойтак (или Бутака; ок. 1460–1528), который, вероятно, был родом из Франции. Позднее он задал стандарты официального стиля мануэлино в монастырях Белена и Батальи. Колонны церкви Мадалены в Оливенсе отличаются даже большей элегантностью и утонченностью, чем в Сетубале. Еще одна примечательная черта церкви в Оливенсе – великолепная криволинейная арка, ведущая в пресбитерий.

Монастырь иеронимитов в Белене (Вифлееме), расположенный неподалеку от устья реки Тежу за стенами Лиссабона, – подлинный шедевр эпохи правления Мануэла I как в архитектурном, так и в идеологическом отношении. Именно в этот период, на рубеже Средневековья и Нового времени, благодаря географическим открытиям своих мореплавателей Португалия превратилась в мировую державу, чрезвычайно влиятельную как в сфере политики, так и в торговле. Завершенный в общих чертах к концу первой четверти XVI века, монастырь в Белене – великолепное произведение искусства, сочетающее в себе готические конструкции с декором в стиле платереско и



Эвора, церковь Сан-Франсишку, начало строительных работ – 1481 г.



Оливенса (Эстремадура), церковь Санта-Мария ди ла Мадалена

с династической символикой, – носит ярко выраженный национальный характер (см. ил. на с. 296–297).

Монастырь, основанный по приказу короля в 1496 году, первоначально планировался как усыпальница для монархов Ависской династии и культовый центр мореплавателей, отправлявшихся отсюда в дальние края. Но к строительству приступили лишь в 1501 году и передали новый монастырский комплекс монахам ордена иеронимитов. Этот комплекс был воздвигнут на месте старого, основанного еще Генрихом Мореплавателем картезианского монастыря (он принадлежал рыцарям ордена Христа, но с некоторых пор перестал отвечать их практическим нуждам и идеологическим интересам). Вкупе с соседней башней-маяком Торри ди Белен монастырь иеронимитов стал официальными морскими воротами в столицу обширной колониальной империи.

Первым архитектором в Белене был Диогу Бойтак, уже прославивший свое имя возведением монастыря ду Жезуш в Сетубале. Бойтак планировал создать здесь гораздо более масштабный комплекс, включив в него четыре клуатра. Под его руководством была размечена площадка под строительство центрального и боковых нефов большой зальной церкви с четко отделенным от нефов высоким хором и коротким, почти не выступающим за внешние стены трансептом. Бойтак успел отстроить две (по другим источникам – пять) травей, но опорные конструкции и уникальный по своим техническим достоинствам свод, охватывающий весь интерьер, были созданы уже после 1517 года Жуаном ди Каштилью (ок. 1475–1552), архитектором и скульптором испанского происхождения, участвовавшим в выполнении всех крупных заказов короля Мануэла. Сложный сетчатый свод центрального нефа опирается на шесть восьмигранных колонн высотой 25 м и полностью покрыт ренессансным орнаментом.

Диогу Бойтак, Жуан ди Каштилью.
Белен, монастырь иеронимитов,
начало строительных работ – 1501 г.
Фасад, обращенный к реке Тежу



Диогу Бойтак, Жуан ди Каштилью.
Белен, монастырь иеронимитов, начало
строительных работ – 1501 г.
Клуатр, ок. 1517 г.

Конструкция интерьера поражает своим инженерным и эстетическим совершенством; ей удалось без ущерба пережить даже великое землетрясение 1755 года. Во внешнем декоре примечательны пышно украшенные порталы со сложной иконографической программой. Но первоначальная заупокойная часовня – усыпальница Мануэла и его потомков – была, к сожалению, разрушена в 1563 году. Ее отстроил уже в стиле маньеризма Диогу ди Торралва (ок. 1500–1566), а окончательно доработал Жан из Руана в 1572 году. Ее оформление безоговорочно свидетельствует о знакомстве авторов с архитектурой испанского Эскориала.

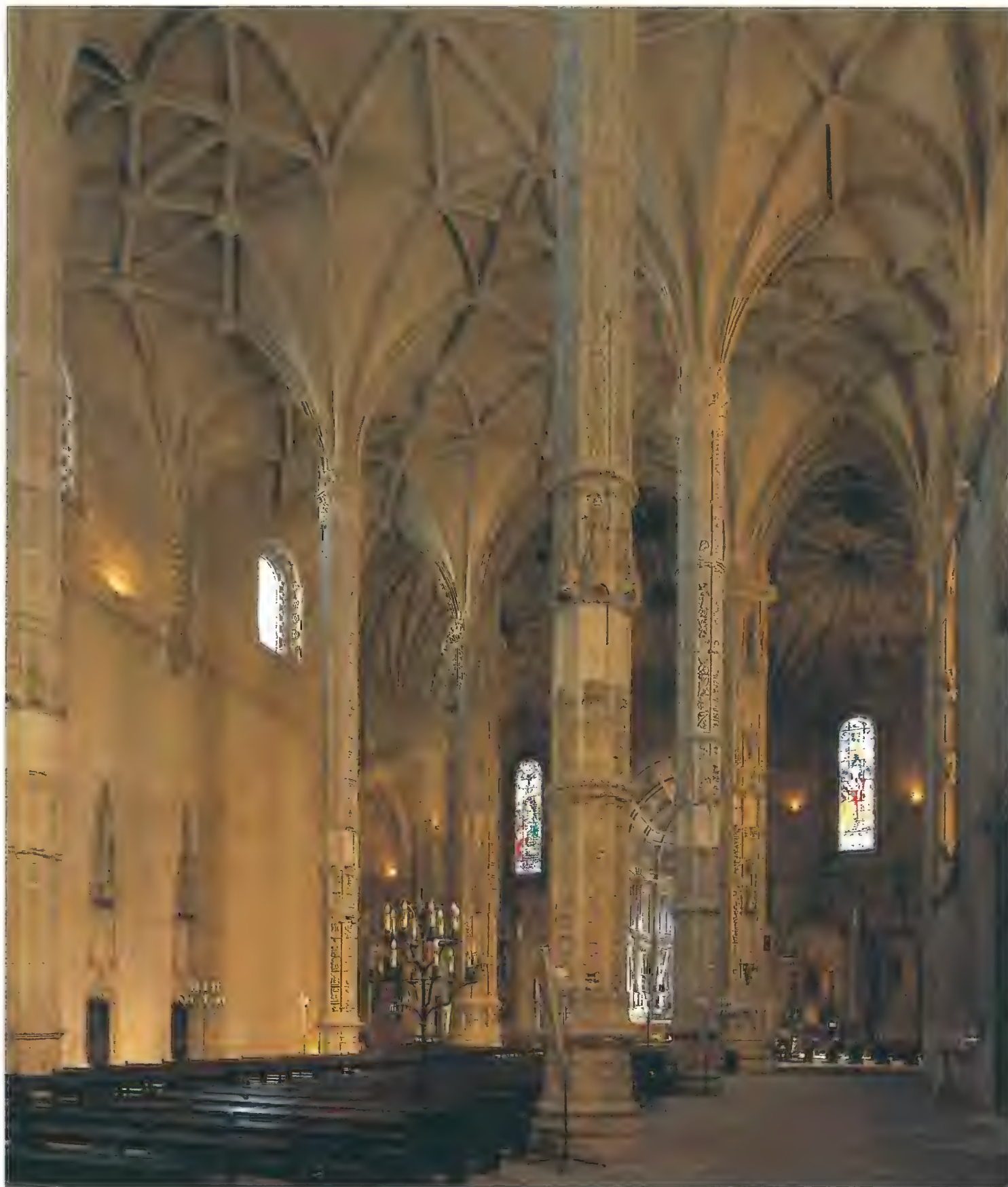
План монастырского клуатра также, по-видимому, был разработан Бойтаком, но воплотил его в жизнь уже ди Каштилью. Этот клуатр ознаменовал собой высшую точку развития архитектуры мануэлино на заре эпохи Возрождения. Квадратный двор обрамлен двухъярусной галереей. В каждом крыле галереи – шесть перекрытых сетчатыми сводами травей, четыре из которых оснащены широкими и глубокими арками; арки отделены друг от друга массивными контрфорсами. Угловые травей связаны по диагонали широкими арками, открывающими для обозрения пышно украшенные угловые опоры. Если в интерьере доминируют позднеготические формы, то на сторонах постройки, обращенных внутрь клуатра, выступают на первый план мотивы платереско, вероятно введенные по инициативе ди Каштилью. Обильный декор, покрывающий все архитектурные плоскости, и изящные колонки, разделяющие парные ажурные арки, придают всей массивной конструкции дух филигранной легкости. Ряд единообразных полуциркульных арок и выраженный акцент на горизонталях уже приближают этот клуатр к архитектуре Ренессанса. Можно также различить следы испанского влияния. Клуатр был призван стать не только местом для благочестивых раздумий, но и важным орудием династической пропаганды. Как и в интерьере церкви, позднеготические формы сочетаются с ренессансными орнаментальными мотивами и с эмблемами (крестами рыцарей Христа, армиллярными сферами, гербами). Эстетическое обаяние этого ансамбля неотразимо, несмотря на то что иконографическая символика пока не поддается полной расшифровке.

Дополнять комплекс в Белене новыми постройками понадобилось не столько ради удобства обитателей монастыря, сколько во имя удовлетворения идеологических запросов процветающей колониальной державы. Возобновились попытки объединить Португалию с Испанией: Мануэл намеревался женить своего сына Жуана на Элеоноре Австрийской, сестре покойного императора Карла V (Карла I Испанского). В 1517 году было решено переместить усыпальницу АвиССкой династии из монастыря Санта-Мария да Витория в Баталье в Белен. Поначалу от этого плана пришлось отказаться из-за яростного сопротивления монахов. Но в конце концов останки Мануэла и членов его семьи все же обрели последнее пристанище в Белене – в хоре и трансепте монастырской церкви.

Упомянутая выше башня-маяк Торри ди Белен была возведена в 1515–1521 годах на середине Тежу, но впоследствии река отклонилась от старого русла, и башня оказалась на берегу. Это великолепное сооружение было выстроено под руководством военного архитектора Франсишку ди Арруда. В плане башни были отражены новейшие достижения оборонной технологии, однако в целом эта постройка имела скорее символическое, нежели стратегическое значение.

Пока в Белене возводили аванпост португальской столицы, строительные работы в королевском монастыре в Баталье также шли

Диогу Бойтак, Жуан ди Каштилю.
Белен, монастырь иеронимитов,
начало строительных работ – 1501 г.
Церковь, 1517 г.



Матвиш Фернандиш.
Баталья, монастырь Санта-Мария
да Витория. Портал Капелаш
Имперфейташ, 1509 г.



снова обнаруживаются армиллярные сферы Мануэла I и инсигнии рыцарей Христа. В 1516 году строительные работы в Капелаш Имперфейташ были остановлены. Объясняют это по-разному. Одни утверждают, что Мануэл сосредоточил все усилия на монастыре иеронимитов в Белене, которому предстояло превратиться в королевскую усыпальницу. Другие говорят, что как раз к этому моменту Матвиш Фернандиш умер, а другие мастера-каменщики, являвшиеся почти поголовно военными архитекторами, были заняты на строительстве оборонительных сооружений на побережье Африки. Но и после того как в 1528 году строительные работы в Баталье возглавил Жуан ди Каштилью, к часовне добавилась только лоджия в ренессансном стиле. И в итоге усыпальница Дуарте осталась незавершенной.

Следующим важнейшим произведением португальской архитектуры стал монастырь рыцарей Христа в Томаре. В начале XVI века к постройке центральной церкви тамплиеров, которая датируется второй половиной XII века, было пристроено новое крыло. Работами руководили Жуан ди Каштилью и Диогу ди Арруда. В пристройке должны были расположиться главный алтарь и зал капитула. Что касается двухъярусного интерьера этого здания, перекрытого обычным сетчатым сводом, то он интересен не столько своей архитектурной конструкцией, сколько декором. Тонкое сочетание искусно проработанных декоративных мотивов с идеологической программой – еще более удачное достижение стиля мануэлино, чем те, что мы наблюдали в Баталье и Белене. Выполненный под руководством Жуана ди Каштилью пышный декор наружных частей здания контрастирует со скупой, но чрезвычайно выразительной отделкой интерьера. На портале, в обрамлении окон, на массивных ступенчатых контрфорсах и на фризе (см. ил. на с. 299) представлен весь репертуар декоративных форм мануэлино, который уже сам по себе можно назвать политической программой. Гербы и королевские эмблемы, навигационные приборы, корабельные канаты, морские растения и животные, «населяющие» этот декоративный мир, совмещаются в причудливой композиции под сенью креста рыцарей Христа, приобретая тем самым сложный христианский символизм. Как и на южном портале монастыря иеронимитов в Белене, главный вход здесь обрамлен позднеготической ажурной аркой, которая поднимается от верхней ступени лестницы

полным ходом. На рубеже XIV–XV веков их возглавил Матвиш Фернандиш. Именно ему было поручено продолжить работу над Капелаш Имперфейташ – усыпальницей Дуарте I. К 1509 году главный портал был готов. Благодаря уникальной каменной работе этот портал стал одним из прекраснейших произведений искусства той эпохи. Арки, обрамляющие дверной проем, в соответствии с позднеготическими принципами «расщеплены» на несколько слоев и богато декорированы в стиле «пламенеющей» готики. Растительные, орнаментальные и геральдические мотивы сплетаются в изысканное кружево. В принципе декор этого портала можно было бы интерпретировать как развитие позднеготических тенденций в духе испанских (Паласио дель Инфантадо или Сан-Хуан де лос Рейес), фландрских и бургундских образцов. Однако здесь имеется важная деталь, отличающая этот портал от упомянутых моделей. На откосах двери среди растительных и животных мотивов повторяется девиз Дуарте I: «Буду верен до конца моих дней». Кроме того, здесь



Баталья, монастырь Санта-Мария
да Витория.
Главный портал Капелаш
Имперфейташ, 1509 г.
Девиз Дуарте I

Диогу ди Арруда или Жуан ди Кашти-
лью (?).
Монастырь рыцарей Христа.
Окно зала капитула, начало XVI в.



до самого фриза фасада и включает в себя сложную, разноуровневую изобразительную программу. Если пророки, святые и Дева Мария – традиционные религиозные персонажи, то армиллярные сферы над архивольтом символизируют науку навигации, подчеркивая тот высочайший статус, которого удостоилось мореплавание при Мануэле I. Разумеется, морские экспедиции тоже совершались во имя Христова: они воспринимались как миссионерские кампании, направленные на спасение язычников. Кроме того, обсуждались идеи нового крестового похода с целью освобождения Святой Земли от «неверных». И в результате в Томаре, как и в других религиозных постройках начала XVI века, на первый план выступили светские элементы.

Самым поразительным образцом композиций такого рода является наружное обрамление окна зала капитула, разработку которого приписывают Диогу ди Арруде или Жуану ди Каштилью. Здесь наглядно проявилась вся сила творческого воображения, отличавшего эпоху мануэлино. Поверх каменной кладки причудливо

Жуан ди Каштилью.
Монастырь рыцарей Христа.
Главный портал церкви Христа, 1515 г.



переплелись искусно вырезанные из камня водоросли, кораллы, раковины и канаты; всю сцену поддерживает поясная фигура (художника?), а крест рыцарей Христа и армиллярная сфера – символы двух столпов, на которых держалась португальская династия, – венчают и фланкируют ее. Фантастические, натуралистические и орнаментальные мотивы, объединившиеся в декоре церкви рыцарей Христа в Томаре, отлично характеризуют искусство той эпохи, переходной от Средневековья к Новому времени, и ярко воплощают в зрительных образах идеи эпохи Великих географических открытий. Становится очевидным, что царствование Мануэла I как в художественном, так и в политическом плане и впрямь было эпохой коренных перемен. В стилистическом отношении все еще доминирует поздняя готика, но эмблематика Авиесской династии придает ей несомненную печать современности.

Уве Гезе

Готическая скульптура Франции, Италии, Германии и Англии

Готическая скульптура Франции

Статуи, украшающие так называемые «Королевские врата» (три портала на западном фасаде собора в Шартре), часто трактуются как подлинная квинтэссенция раннеготической скульптуры. (Первоначально здесь было 24 статуи, но сохранилось только 19.) Эти порталы были построены в 1145–1155 годах, после того как пожар уничтожил некоторые части собора. Статуи «Королевских врат» не являются старейшим произведением готической скульптуры: были еще статуи в Сен-Дени, созданные ранее 1140 года. Тем не менее, по мнению историков искусства, именно шартрские статуи знаменуют переход от романской скульптуры к раннеготической.

Именно в Шартре скульптурный рельеф впервые отделился от стены: пластические изображения на колоннах, обрамляющих портал, «шагнули вперед». И с этим «шагом», причинами которого историки искусства пока не нашли исчерпывающего объяснения, в истории скульптуры началась новая эпоха. Эти статуи, высеченные вместе с колоннами из цельных каменных блоков, еще нельзя назвать свободно стоящими, но они уже вплотную приблизились к типу круглой скульптуры. Будучи неразрывно соединенными с архитектурными элементами портала, они тем не менее воспринимаются как независимые. Их неотразимое эстетическое обаяние объясняется в первую очередь необычными удлинненными формами и соответствующим эпохе богатым придворным одеянием. Изысканные шелка ниспадают длинными складками, похожими на пучки тонких колонок, — не случайно в XIX веке французский писатель Шарль Мари Жюль Гюисманс сравнил их с пучками сельдерея! Это сравнение звучит немного комично, но в нем есть доля истины: шартрские статуи воплотили в себе новое видение природы и человека.

При взгляде на эти статуи-колонны на откосах центрального портала западного фасада в Шартре сразу же бросается в глаза контраст между «скованной» колоннообразной формой и почти церемониальной стилизованностью поз, с одной стороны, и тем фактом, что каждая фигура имеет собственный, почти индивидуальный характер, — с другой. Образцовый пример такой индивидуализированности — противопоставление двух королей: на левом откосе центрального портала помещена изящная фигура королевы с длинными девичьими косами, а на правом откосе напротив него — изображение зрелой женщины с округлившимся животом.

Неоднократно предпринимались попытки интерпретировать также выражение лиц, которое придали шартрские мастера статуям на откосах центральной двери. В середине XIX века французский архитектор и выдающийся реставратор средневековых зданий Виолле-ле-Дюк утверждал, что головы этих изваяний имеют «портретный характер». О статуе одного из пророков, украшающей центральный портал, он писал: «Взгляд его ироничен; рот презрителен и насмешлив». И далее: «...вся эта фигура являет собой смесь решительности, величия и пронизательности. В приподнятых бровях заметны даже некоторое легкомыслие и тщеславие, однако они говорят и о недюжинном уме, и о способности сохранять хладнокровие в минуту опасности». Подобные описания (нередко приводящие к диаметрально противоположным выводам) появляются и по сей день; особенно популярны они были в эпоху бурного расцвета психологической науки и принесли богатые плоды в сфере художественной литературы. Безусловно, до появления этих статуй ничего подобного средневековая скульптура не знала. Но

Бернар де Монфоко.
Изображения ветхозаветных персонажей
с фасада церкви Сен-Дени. Гравюра из кн.
«Памятники французской монархии» (1729).
Статуи были сняты с фасада церкви в 1771 г.

утверждать, что мастера пытались передать здесь портретное сходство с реальными людьми, было бы неправомерно, хотя, отражая возрастные различия, создатели шартрских статуй и впрямь близко следовали природе.

Описывая шартрский портал в своей книге «Зарождение монументального стиля в Средние века» (1894), тогда еще 26-летний Вильгельм Фёге признал, что эти статуи, высеченные из цельных каменных глыб, действительно открыли новую главу в истории скульптуры. Он показал, каким образом скульпторам удалось создать стилистическое единство в декоре портала. Иными словами, Фёге извлек эти изваяния из контекста поздней романики и определил их как образец зарождающейся готической скульптуры. Не ограничившись этим, он пошел дальше и впервые предпринял попытку на основе стилистических критериев приписать авторство отдельных статуй различным скульпторам, чьей «интеллектуальной собственностью», по выражению Вольфганга Шенклуна, они являлись. В своем исследовании Фёге связал шартрские статуи с несколько более ранней школой, которая, по его мнению, оказала решающее и устойчивое влияние на развитие французской скульптуры. Эта теория сыграла важную роль в истории искусств, ибо вплоть до недавнего времени она лежала в основе общепринятой концепции раннеготической скульптуры во Франции.

Столь широкая популярность интерпретации Фёге объясняется главным образом тем, что многие скульптуры с более раннего портала в Сен-Дени до нас не дошли: они были уничтожены в XVIII веке, а последовавшие за этим в XVIII–XIX веках попытки реконструкции оказались крайне неудачными. Таким образом, распознать в статуях Сен-Дени непосредственных предшественников шартрских изваяний не удавалось лишь по случайному стечению обстоятельств, так как последние сохранились почти в первозданном виде, а первые погибли. Но, как показали недавние исследования, есть основания сомневаться даже в том, что расположение статуй на шартрском портале было оригинальным. Безусловно, более резонно было бы принять гипотезу, что первый «королевский портал» появился именно в Сен-Дени, где притязания на политическую легитимность королевской власти должны были подкрепляться эффектной иконографической программой, сочетавшей в себе религиозные мотивы с политическими.

Церковь аббатства Сен-Дени

Отдав распоряжение о реконструкции западного фасада в Сен-Дени, аббат Сугерий встал перед необходимостью разработать программу его пластического декора. В поисках модели для нее он, вероятно, мог обратиться к серии скульптурных изображений предков, украсивших выстроенный Карлом Великим навес над гробницей короля Пипина, – фигур, о которых нам известно очень мало. Этому энергичному и влиятельному аббату, другу Людовика VI (1108–1137), представилась возможность возродить вековые традиции монархии, тем самым закрепив за монастырем Сен-Дени статус главного религиозного центра французских королей. Сен-Дени был не только королевской усыпальницей с гробницами Карла Лысого и Гуго Капета, основателя правящей династии Капетингов, но и хранилищем королевских инсигний и знамен. Таким образом, не считая собор в Реймсе, где проводились коронации, церковь Сен-Дени была для французской монархии самым важным храмом. Откосы главного портала этой церкви были украшены двадцатью статуями-колоннами, изображавшими ветхозаветных царей, цариц и пророков. В 1771 году



эти статуи были сняты, и от них сохранилось лишь несколько фрагментов. Представление о них мы можем составить лишь по гравюрам Монфокона, иллюстрирующим его книгу «Памятники французской монархии» (1729).

Поместив изображения ветхозаветных царей на новый портал своей церкви, Сугерий непосредственно соотнес библейских правителей с современными. Он представил современных монархов как прямых наследников ветхозаветных владык, тем самым придав французской королевской власти не просто мирскую, но и сакральную легитимность. И это было очень важно, поскольку французская монархия находилась в конфликте с Германской (Священной Римской) империей.

Шартр

Роль *porta regia* («Королевских врат») была отведена западному portalу в Шартре (см. ил. на с. 303–305) еще в первой половине XII века, т. е. еще до того, как он появился на свет. Смысл этого

названия пока не получил удовлетворительной интерпретации. Однако известно, что собор Шартра был главным французским святилищем Богоматери и важнейшим центром паломничества. В свете этого выдвигалась гипотеза, что эпитет «королевский» относится к Деве Марии как Царице Небесной.

Фасад собора, фланкированный массивными башнями, несет тщательно продуманную и иерархически четко структурированную скульптурную программу. Хотя историки искусства стали воспринимать использованное здесь распределение изображений как некую стандартную норму, не следует забывать, что на самом деле оно явилось отступлением от прежних норм декоративной композиции. Сама тема скульптурного убранства центрального тимпана не нова. В тимпанах над церковными воротами, впервые превратившихся в носителей иконографической программы в романскую эпоху, издавна изображались сцены Страшного Суда. Портал в Муасак, созданный лишь двумя десятилетиями ранее, был призван вселять в сердца прихожан тревогу и беспокойство. Грозный Судия здесь окружен фигурами устрашающих апокалиптических персонажей. В



Отене к аналогичной композиции добавлена сцена взвешивания душ, в Больё-сюр-Дордонь – образы фантастических исчадий ада, а в Конк-ан-Рёрге – драматические картины адских мук.

В Шартре на тимпане центрального портала тоже изображен Судия Мира. Но как же он изменился! Ничто в этой сцене не напоминает ни об экстатических видениях божества, ни об ужасах конца света. Адские чудовища здесь почти незаметны и оттеснены к самым краям композиции; персонажи Апокалипсиса приобрели строгую неподвижность и абстрактную красоту геральдических фигур. Все анархически грубые и подчас эротичные скульптурные образы романских порталов здесь облагорожены.

Фигуры на откосах портала в Шартре претерпели по сравнению со своими предшественниками две существенные перемены, на взгляд современного наблюдателя, противоречащие друг другу. Долгое время тот факт, что статуи «выступили за поверхность колонн», трактовался как освобождение скульптуры от тесных связей с архитектурными элементами и, следовательно, как «прогрессивный шаг на пути художественного развития». Но, как заметил Хорст Бредекамп в 1995 году в статье для серии «Терпеть не могу этот шедевр!», это новшество можно интерпретировать в несколько ином свете, если взглянуть на него с точки зрения исторического контекста. То, что так возмущало Бернара Клервоского в романском искусстве, – соблазн, олицетворенный в изобилии причудливых тварей и фантастических демонов, – в убранстве западного портала в Шартре тонко подчинено идеологической концепции и служит возвышению королевской власти. Таким образом, можно сказать, что перед нами – сознательная попытка ограничить свободу фантазии. По мнению Бредекампа, в Шартре «скульптура изменила своей природе и превратилась в архитектуру, дабы противопоставить фантастической охранительной магии романского искусства образ непоколебимо надежного миропорядка. С возведением этого западного портала скульптура была перенесена из царства свободы в узкую сферу владычества теологии».

Три входа «Королевских врат» соединены перемычками, расположенными на одной высоте. Эта связь дополнительно подчеркнута в декоре двадцати четырех капителей колонн на откосах дверей, образующих связную серию сцен из жизни Христа. Изображения на тимпанах боковых порталов почти зеркально отражают друг друга; в этой композиции за счет более внушительных размеров безусловно доминирует тимпан центрального портала. Если тема южного портала – «Крещение», первое Богоявление Христа, то на тимпане северного портала изображено «Вознесение». Ангелы, созерцающие эти события, образуют композиционную связь с тимпаном центрального портала, где изображено «Второе Пришествие Христа на Страшном Суде».

Если в Муасак «24 старца Апокалипсиса» распределены между тимпаном и перемычкой, то в Шартре скульпторы поместили их на архивольтах над тимпаном: благодаря «расщеплению» откосов портала на несколько слоев открылись новые плоскости для декора. Старцы размещены на двух внешних архивольтах; каждый восседает на маленьком троне; все имеют вид благочестивых, исполненных внутреннего достоинства наблюдателей. Экстатическое растворение в божестве здесь также уступило место набожному почтению, не допускающему лишних эмоций. На архивольтах южного портала представлены аллегории свободных искусств, на архивольтах северного портала – «Знаки Зодиака» и «Месяцы года» с соответствующими им видами работ.

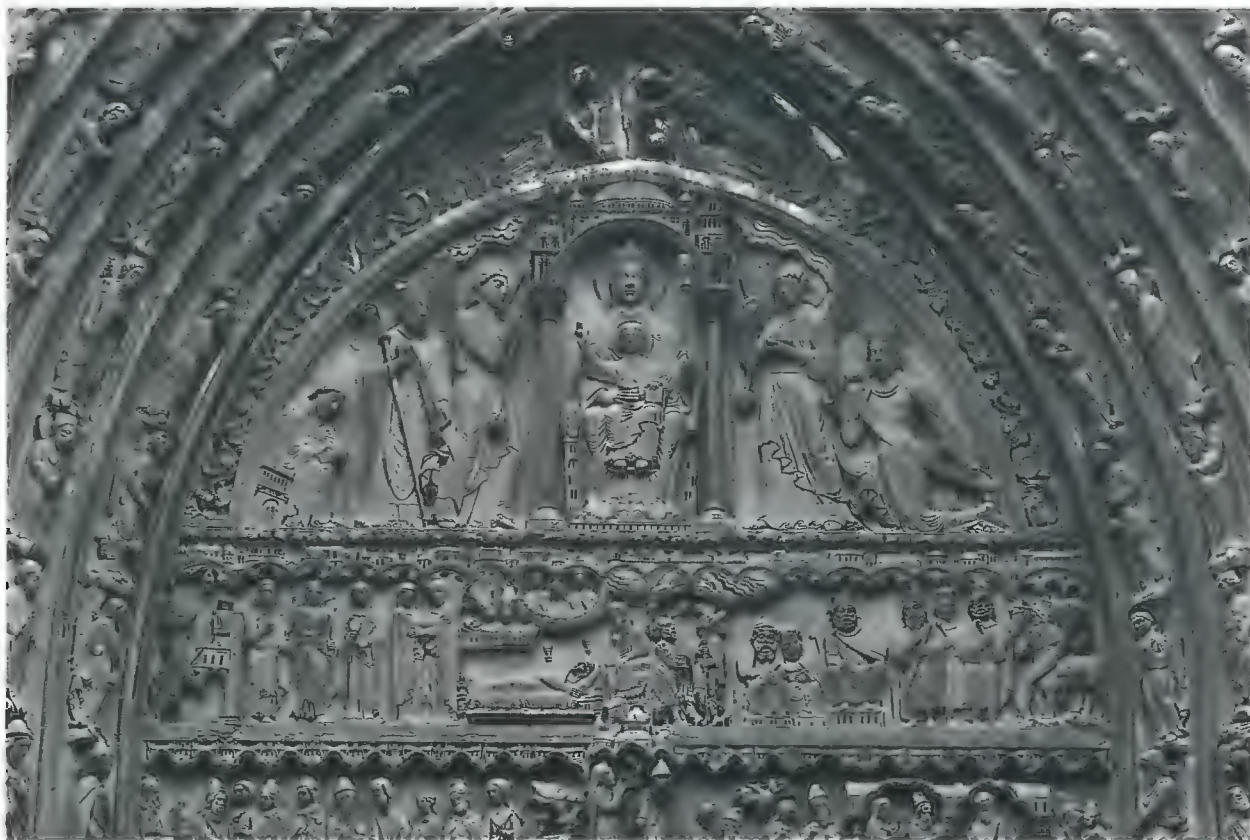
Шартр, собор Нотр-Дам.
«Королевские врата», ок. 1145–1155 гг.

Ил. на с. 304 и 305:
Шартр, собор Нотр-Дам.
«Королевские врата», ок. 1145–1155 гг.
Слева: статуи с левого откоса
Справа: статуи с правого откоса









«Портал Марии» в старом соборе Парижской Богоматери

Дошедший до наших дней западный фасад собора Нотр-Дам в Париже (см. ил. на с. 45) датируется лишь XIII веком, но в декоре его южного портала («Портала Святой Анны») были использованы старые статуи. Они размещены на тимпане, на верхней перемычке и на пятидесяти двух клинчатых камнях, перенесенных со старого здания на западный фасад нового собора. Эти клинчатые камни украшены изображениями ветхозаветных пророков и царей, а также двадцати четырех старцев Апокалипсиса, которых можно идентифицировать по музыкальным инструментам в руках.

В центре тимпана под балдахином, который поддерживают два ангела, восседает коронованная Мария с Младенцем Христом на коленях. За спиной правого ангела изображен коленопреклоненный король. За спиной левого ангела стоит епископ, а за ним сидит писец. Король и епископ держат свитки, ныне утраченные, надписи на которых, когда-то возможно, позволяли отождествлять эти статуи с реальными историческими лицами. Считается, что эти персонажи – парижский епископ Герман, позднее причисленный к лику святых, и король Хильдеберт, сыгравшие важную роль в строительстве старого собора.

На перемычке под ними изображены (слева направо) Исаия – первый пророк грядущего Мессии – и сцены «Благовещение» и «Посещение Марией Елизаветы». От них четко отделена сцена «Рождества Христова»; разграничительной линией служит спинка кровати, у изголовья которой сидит (со скучающим видом) Иосиф. За спиной Иосифа виден ангел, возвещающий пастухам о рождении Христа. Между пастухами и царем Иродом, восседающим на троне, сидят на скамье в тревожном ожидании фарисеи и писец. И наконец, в правом углу перемычки изображены величественные волхвы и их кони.

Тесное стилистическое родство этих статуй со скульптурными изображениями на порталах церкви Сен-Дени и собора в Шартре было обнаружено лишь в 1969 году, после реставрации «Портала Святой Анны». Это открытие заставило пересмотреть его датировку: прежде он считался гораздо более поздним произведением. Главный хранитель французских музеев Ален Эрланд-Бранденбург предположил, что элементы старого портала следует датировать ранее 1148 года, когда скончался влиятельный архидиакон собора

Нотр-Дам Эрланд де Гарланд. В 1977 году, с обнаружением множества старинных статуй, эта новая датировка была подтверждена, ибо в числе находок оказались фрагменты фигур, украшавших откосы и центральную колонну портала. По справедливому замечанию Ксавьера Барраля-и-Альтета, выдающиеся достоинства пластического декора помещают этот портал «в число первоклассных образцов раннеготической скульптуры».

Первоначально портал старого храма, основанного в IV веке, был посвящен Богоматери. В 20-е годы XII века он был реставрирован. Позднее этот «Портал Марии» включили в состав западного фасада (начало строительных работ – 1210) – нового здания, спроектированного в 1160 году по распоряжению нового епископа, Мориса де Сюлли (бывшего директора кафедральной школы). При этом иконографическая программа портала приобрела новый смысл в свете растущей популярности культа Святой Анны – матери Девы Марии. Кроме того, старый портал был дополнен множеством новых элементов, важнейший из которых – нижняя перемычка, где изображены сцены из жития Святой Анны. Наряду со знаменитыми порталами в Сен-Дени и Шартре этот бывший «Портал Марии», преобразованный в «Портал Святой Анны», следует считать одним из главных произведений, стоявших у истоков готической скульптуры.

Санлис

Основание тимпана западного портала в соборе Нотр-Дам в Санлисе (см. ил. на с. 307) образует широкая перемычка, разделенная на две панели. На левой панели размещены сцены: «Успение Божией Матери» и «Положение Божией Матери во гроб». К сожалению, с течением времени эти изображения сильно пострадали. Но до сих пор можно различить фигуры апостолов, помещающих тело Марии в саркофаг, и двух ангелов, возносящих на небо ее душу в образе ребенка, над которым они держат корону. На правой панели ангелы извлекают тело Марии из саркофага, дабы вознести его на небеса. Эта перемычка служит не только архитектурной, но и иконографической опорой для изобразительной программы, впервые в истории архитектуры использованной в декоре портала: на тимпане изображены Богоматерь и Христос, повернутые лицом друг к другу. Эти небожители представлены как равные по своему иерархическому статусу:

Слева:
Собор Нотр-Дам в Париже.
Тимпан «Портала Святой Анны»
на западном фасаде;
частично — до 1148 г.

Собор Нотр-Дам в Санлисе.
Западный портал, ок. 1170 г.

оба сидят на симметрично расположенных маленьких тронах, оба заключены в прямоугольные рамки одинакового размера.

На южных вратах западного портала в Шартре и на «Портале Святой Анны» в соборе Парижской Богоматери Мария представлена восседающей на троне во фронтальной позе с Младенцем Христом на руках. Такой тип изображения соответствует аллегорическому типу *«sedes sapientiae»* («престол мудрости»), почерпнутому из ветхозаветного описания трона Соломона. На тимпанах других порталов практически повсеместно изображался только Христос.

Таким образом, в Санлисе перед нами предстает принципиально новая композиция. Богоматерь не только коронована, но и вознесена на небеса и окружена ореолом священного величия. В таком подходе отразилось возраставшее в ту эпоху благоговение перед Марией: ее значение уже не сводилось к роли земной матери божественного Младенца Христа. В то же время она могла трактоваться и как Невеста Христова, а следовательно, как олицетворение Церкви, Женихом которой выступает Христос. Наверняка не случайно то, что две центральные фигуры в санлисском тимпане обрамлены двойной аркой в форме буквы «М» средневекового унциального шрифта.

Символический смысл этого центрального изваяния подкрепляется другими статуями, хотя фигуры на откосах портала теснее связаны с Христом, чем с Богоматерью. Статуи на правом откосе идентифицируются по атрибутам как Давид, Исаия, Иеремия и Симеон. Как пророки Мессии они являются символами воплощения Бога в его Сыне. Слева размещены Иоанн Креститель, Самуил, Моисей и Авраам, символизирующие роль Христа как Спасителя. Но фигуры на архивольтах образуют в совокупности «Древо Иессея» — родословную двух центральных божественных персонажей, а следовательно, напрямую связаны не только с Христом, но и с Марией.

Точно датировать это новое слово в иконографии Марии пока не удастся. На основе стилистических критериев предполагаемая дата создания композиции — около 1170 года. Ксавьер Барраль-и-Альтет указывает, что это произведение — «особый случай», послуживший источником для множества позднейших аллюзий, хотя и не ставший образцом для непосредственных подражаний. В числе таких аллюзий — изображения на западном фасаде церкви аббатства Нотр-Дам в Манте, где житие Богоматери и ее Вознесение изображены в несколько ином духе, но крест, венчающий Христа и Марию, является несомненной ссылкой на иконографию Санлиса.

Лан и Санс

На рубеже XII–XIII веков в скульптуре Северной Франции наметилась явная тенденция к классицизму. Начало ей, судя по всему, положил декор западного портала собора Нотр-Дам в Лане (см. ил. на с. 308), датируемый приблизительно 1200 годом. Левый и центральный из трех размещенных здесь порталов посвящены Богоматери, темой правого является Страшный Суд. В иконографии Марии на центральном портале выдержана та же последовательность, что и на портале в Санлисе, если не считать того, что здесь добавлен еще один архивольт. Три архивольта также изображают «Древо Иессея». Все персонажи этой родословной Христа восседают на маленьких тронах и обрамлены ветвями. Они облачены в одеяния античного типа, которые, впрочем, не полностью скрывают очертания тела. В образах пророков, помещенных на внешнем архивольте, движения и жесты переданы еще выразительнее, несмотря на то что просторные одежды окутывают тела пышными складками.



Сопоставив эти статуи с раннеготической скульптурой в Санлисе и особенно в Париже или Шартре, мы обнаружим, насколько ярко в них воплотился принципиально новый подход к скульптурному изображению человеческого тела — тот самый подход, который со времен Нью-Йоркской выставки 1970 года известен под названием «стиля-1200». Тот факт, что религиозная скульптура готики становится более «жизненной» на фоне стремления готической архитектуры от материального к духовному, кажется противоречивым лишь на первый взгляд. Чтобы выполнить требование одухотворенности, выдвинутое схоластикой, архитектура должна была преодолевать материю, наделяя ее высшим смыслом. Скульптура же, со своей стороны, должна была «одушевлять» мертвые изваяния, вдыхать в них искру жизни. А для этого высеченные из камня фигуры



Слева: Собор Нотр-Дам в Лане, ок. 1200 г. Центральный портал западного фасада
В центре: Деталь архивольтов

Собор Сент-Этьен в Сансе. Центральные врата западного портала «Святой Стефан» (декор центральной колонны), ок. 1200 г.



следовало «очеловечить», наделить реальными человеческими переживаниями. Однако при этом готические скульпторы обязаны были воплощать в своих произведениях типичные для той эпохи представления о Боге и библейских персонажах, а следовательно, придавать изваяниям монументальный характер. Именно в контексте этой гуманизации священного образа и следует рассматривать стойко набравший силу в тот период культ Богоматери.

На центральных вратах западного фасада сохранились только фигуры на архивольтах и тимпане. Все остальные статуи словно извлечены из-под ножа гильотины: иконоборцы времен Французской революции отбили им головы. В XIX веке и позднее неоднократно предпринимались попытки реставрации, и теперь уже трудно судить о том, как выглядели эти изваяния первоначально.

Скульптурный декор западного портала собора Сент-Этьен в Сансе схож с ланскими статуями и играет не менее важную роль в истории искусства. Хотя сам этот собор принадлежит к числу старейших произведений готического храмового зодчества (строительство его началось при епископе Анри Сангле, между 1122 и 1142), западный фасад был воздвигнут только в 1185–1205 годах. Здесь в декор архивольтов центральных врат введены стилистические мотивы, заимствованные из античности. Все пять архивольтов украшены стоящими и сидящими фигурами, которые полны движения и жизни и облачены в просторные одеяния с пышными складками. Благодаря этим складкам, слегка развевающимся у

ангелов на внутренних архивольтах, статуи становятся гораздо более одухотворенными.

Порталы трансепта в Шартре и переход к классической готике: портал «Торжество Богоматери»

После пожара 1194 года, уничтожившего значительную часть здания, собор Шартра был реконструирован. На месте старого храма поднялась постройка принципиально нового типа: фасады ее трансепта были оснащены порталами, не уступавшими по значимости portalу западного фасада. Самый старинный из них – центральный вход северного фасада, так называемый портал «Торжество Богоматери» (см. ил. на с. 309).

В 1204 году граф Блуа принес в дар собору голову святой Анны. В честь этой новой, весьма ценной реликвии средняя колонна в центральном портале северного фасада была украшена статуей святой Анны. Таким образом, оформление этого портала завершилось не ранее даты передачи реликвии каноникам собора; с достаточной надежностью портал сейчас датируют 1204 или 1205 годом. Другие порталы на фасадах трансепта были созданы еще позднее. В тимпане центрального портала северного фасада снова изображены Христос и коронованная Мария под готической аркой, а на перемышке представлены сцены «Успение Божией Матери». Непосредственно к тимпану примыкает архивольт с фигурами ангелов; на следующем архивольте изображены пророки, на следующих двух – предки Христа

Слева:
Собор Нотр-Дам в Шартре. Северный
трансепт, центральный портал «Тор-
жество Богоматери». Восточный откос
с фигурами ветхозаветных персона-
жей (Мельхиседек, Авраам с юным
Исааком, Моисей, Самуил и Давид)



Справа:
Собор Нотр-Дам в Шартре.
Северный трансепт, центральный
портал «Торжество Богоматери»



(«Древо Иессея»). Внешний архивольт заполнен статуями пророков, восседающих на тронах, и других ветхозаветных персонажей. Восточный откос портала украшен изваяниями Мельхиседека, Авраама с юным Исааком, Моисея с медным змием, Самуила и Давида. Напротив них, на западном откосе, помещены Исаия, Иеремия, Симеон, Иоанн Креститель и святой Петр.

Здесь, как в Лане и Сансе, также имитируются формы античных статуй, но уже несколько иным образом. По сравнению с фигурами на архивольтах в Лане, облаченными в развевающиеся одеяния, статуи в Шартре выглядят более статичными и строгими, складки их одежд прорисованы более четко и жестко. Историк искусства Виллибальд Зауэрлендер говорит в связи с этим о «концепции создания фигур, лишенных эмоционально-экспрессивного начала, но зато демонстрирующих новую степень благородства». Зауэрлендер также отмечает, что скульптура и архитектура в композиции этого портала играют в равной степени важные роли. Это соображение позднее заставило Мартина Бюхселя заявить, что по сравнению с тимпанами Богоматери в Лане и Санлисе тимпану в Шартре заметно недостает объемности. Жесты двух фигур, восседающих на небесных престолах, исполнены движения и живости, благодаря чему центральная ось портала мощно приковывает к себе внимание зрителя. Акцент на линейных элементах композиции, утверждает Бюхсель, влечет за собой потерю общей жизненности, а следовательно, и глубины композиции. Действительно, и

жест, и линии ориентированы на центральную ось как главный архитектурный компонент портала. И Бюхсель подчеркивает, что в отрыве от архитектуры эти жесты были бы весьма условны и далеки от естественных. Здесь мы наблюдаем своего рода симбиоз архитектуры и скульптуры, достигающий апофеоза в фигуре святой Анны на центральной колонне портала. Связь этой статуи и особенно ее одеяния с центральной колонной подчеркивается главным образом за счет симметричности фигуры относительно вертикальной оси. Это впечатление усиливают и «колоннообразные» ниспадающие складки одежды, а то, что перед нами все же человеческая фигура, отражено лишь в легком наклоне головы. Таким образом, тесная взаимосвязь скульптурных элементов с архитектурными выражается даже на стилистическом уровне.

«Портал Страшного Суда»

Портал южного фасада трансепта в Шартре полностью посвящен теме «Страшного Суда» (см. ил. на с. 310). Сцена «Страшного Суда» изображена над центральным входом, но дополнительный иконографический материал к этой теме содержится в декоре боковых порталов. На левых воротах появляются статуи мучеников, атрибуты которых символизируют их преданность христианской вере и готовность пойти ради нее на смерть. На откосах правого портала собраны исповедники и отцы церкви, а на тимпане и архивольтах изображены сцены из различных религиозных преданий.

Собор Нотр-Дам в Шартре.
Центральный портал южного трансеп-
та со сценами «Страшного Суда»,
ок. 1210 г.



На центральном портале действующие лица драмы «Страшного Суда» распределены не вполне обычным образом. Если раньше апостолы помещались вместе с Христом на тимпане, то теперь они спустились на откосы двери, где изображены вместе с орудиями постигшей их мученической смерти. Христос-Судия на тимпане фланкирован фигурами заступников человечества – Девы Марии и апостола Иоанна, и окружен ангелами. На перемычке же изображен архангел Михаил, взвешивающий души; слева от него выстроились праведники, а справа – проклятые грешники. На архивольтах показано, как праведники восходят к спасению и блаженству. Грешники же обречены сойти в ад на вечные муки.

Окруженный фигурами апостолов с откосов двери, Христос еще раз появляется на центральной колонне портала. Подобно святой Анне с портала «Торжество Богоматери», этот «благый Бог» также лишен всяких признаков «телесности». Правая рука его, поднятая в жесте благословения, не придает статуе подвижности, а только подчеркивает вертикальную устремленность всей композиции. Действительно, весь ансамбль имеет выраженную вертикальную направленность. Центральная ось от Христа на центральной колонне проходит через фигуру архангела Михаила к изображению Христа-Судии. Эту

Справа:
Собор Нотр-Дам в Париже.
Центральные врата западного портала.
Тимпан с изображением сцен
«Страшного Суда», после 1200 г.

четкую ориентацию на вертикаль подкрепляют и фигуры апостолов: их одеяния ниспадают прямыми складками, а жесты сведены к минимуму (возможен лишь легкий поворот головы или усилие, необходимое, чтобы поддерживать свой символический атрибут).

Собор Парижской Богоматери

На центральном портале западного фасада Нотр-Дам-де-Пари также представлены сцены «Страшного Суда». Этот портал дважды реставрировался – сначала около 1240 года, а затем в середине XIX века. В результате появились различные несообразности, главным образом технические, и перед историками искусства встал ряд вопросов, не разрешенных и по сей день. Однако иконография – язык изображений – вполне ясна и легко поддается интерпретации.

На западном портале парижского собора Нотр-Дам воспроизводится тип сцены «Страшного Суда», представленный на южном портале в Шартре, однако между двумя этими композициями существует важное иконографическое различие. В Париже, как и в Шартре, Христос восседает на престоле судии в верхней части тимпана. Но фигуры Девы Марии и апостола Иоанна, которые в Шартре восседали на тронах рядом с Иисусом, теперь переместились к углам тимпана и приняли коленопреклоненные позы в молитве за милосердие к роду человеческому. Как и в Шартре, Христос поднимает руки, демонстрируя свои раны, но здесь приблизившиеся к нему вплотную ангелы вдобавок держат орудия распятия (крест, гвозди и копье), за счет чего с особой силой начинает звучать тема Страстей Господних. Христос здесь предстает не как грозный Судия (каковым он не являлся уже в Шартре), а как Спаситель. Подножие его престола – «Небесный Иерусалим», о котором повествует Откровение Иоанна (21:2), его четыре башни символизируют четыре стихии и четырех евангелистов. Небесный град обрамлен аркой, которая венчает сцену взвешивания душ; на ней покоятся ноги Христа. Грешник, не успевший покаяться, получает заслуженную кару: как показано в правом углу первого архивольта, он летит вниз головой прямо в ад. Но те, кто исповедовал веру, провозглашенную Христом, получают надежду на спасение. Они могут присоединиться к другим блаженным душам в «лоне Авраамовом», на которое указывает ангел в левом углу первого архивольта. Откосы портала украшены фигурами апостолов, обращенных к Христу, проповедующему на центральной колонне. Между апостолами размещены два ряда рельефов с аллегорическими изображениями добродетелей и грехов, а на косяках двери – статуи мудрых и неразумных дев из евангельской притчи.

На перемычке, реконструированной в XIX веке, изображено «Воскресение мертвых». При звуках ангельских труб в день Страшного Суда люди самого разного возраста и статуса встают из могил в надежде на спасение. Из первых двух архивольтов, обрамляющих тимпан, как из театральных лож, за этой сценой наблюдают ангелы. Каждый по-своему выражает удивление этим зрелищем: во всей композиции не найдется двух одинаковых жестов или поз. На шартрском портале Мартин Бюхсель обнаружил отдельные черты своеобразной иконографии Страшного Суда, которая подчеркивает идею осуждения или спасения каждого человека в зависимости от его заслуг; эта иконография представлена в декоре западного портала Нотр-Дам особенно ярко.

Что касается надежды на спасение, то теперь она основывалась на новом мироощущении и на обострившемся чувстве индивиду-



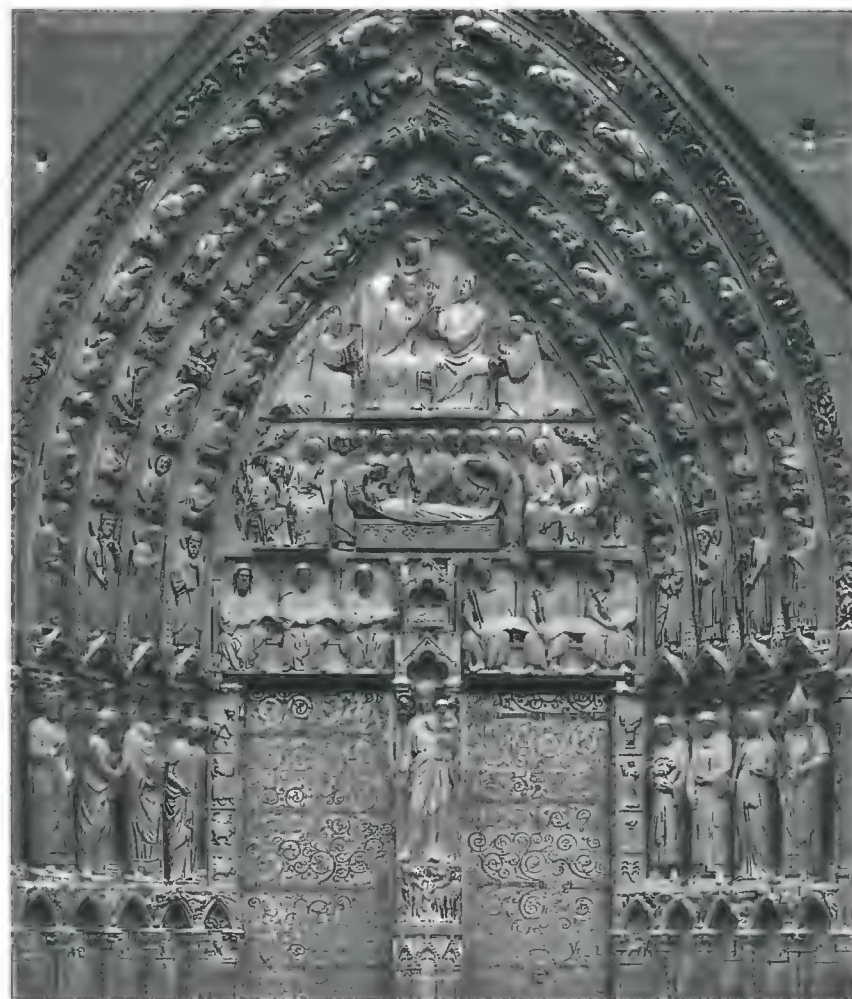
ального человеческого бытия. Люди во многом утратили ощущение нерасторжимой связи с универсальным, неумолимым и непоколебимым миропорядком, который был сотворен Богом и провозглашен Церковью. Постепенно человек учился воспринимать себя как независимого индивида. Обретая этот новый взгляд на самого себя, он начинал по-новому оценивать и свое социальное окружение и, очень медленно, шаг за шагом, отделять свое личное бытие от своего статуса в группе или социальном слое.

Портал парижского собора Нотр-Дам и его иконографическая программа были созданы в начале XIII века. То была эпоха великих еретических движений, прокатившихся по всей Европе. Еще в 1140 году знаток канонического права Грациан объявил, что еретиком является всякий, кто «выказывает высокомерие разума и предпочитает свое собственное мнение мнению тех, кому единственно дозволено высказываться по вопросам веры». Именно такой смысл – убеждение в ценности своего собственного, персонального образа мысли – первоначально имело слово «*ересь*», производное от греческого «*hairesis*» – «выбор»; и это убеждение, коротко говоря, побуждало людей противостоять церковным догмам и ставить под сомнение авторитет Церкви.

Самым, пожалуй, популярным еретическим движением того времени было учение катаров (от греческого «*katharos*» – «чистый»). Гонения на еретиков в конце XII – первых десятилетиях XIII века, достигшие чудовищной кульминации в так называемом «альбигойском крестовом походе», вписали одну из самых необычных и в то же время самых гнетущих страниц в историю европейского инакомыслия. Заявление папы о том, что отпущение грехов может быть даровано защитникам истинной веры от еретиков, позволило мгновенно перебросить на борьбу с катарами армию крестоносцев, собравшихся было в Святую Землю. Этот «крестовый поход» превратился в войну против христиан на христианской земле, впоследствии, под эгидой креста и короны, разросшуюся до масштабов кровавой колониальной войны (см. с. 116–117).

А тем временем в Париже возводился портал со скульптурной программой, в которой язык изображений оказался принципиально новым и кристально ясным: ведь эти образы адресовались людям, которые, будучи почти поголовно неграмотными, тем не менее с каждым днем все отчетливее ощущали собственную индивидуальность. Зловещие сцены на тимпанах минувшего века уже не производили на прихожан яркого впечатления. Апокалиптические видения

Собор Нотр-Дам в Париже.
Северный портал западного фасада
со сценой «Коронования Марии»,
ок. 1210 г.



конца света уже не потрясали людей до глубины души; скорее, они побуждали их отвернуться от Церкви и пополнить ряды еретиков. Потребность в гуманизации божества, которую наверняка ощущали работавшие над декором собора скульпторы (не говоря уже о заказчиках работ), заставила сменить принуждение на убеждение. Противопоставление добра и зла и кроткая смиренность заступников перед Судией за род человеческий изображены на западном портале Нотр-Дам с предельной ясностью. Сцены адских мук сведены к минимуму и вытеснены на архивольты. Благодаря четкому распределению образов иконографическая программа интерпретируется легко и однозначно. В декоре западного портала собора Парижской Богоматери, словно в зеркале, отразился главный исторический феномен той эпохи – глубинная перемена в мироощущении и образе мышления европейцев. И как только совершился этот решающий шаг, обратного пути уже не было.

Такая же кристальная ясность отличает портал со сценой «Коронование Марии», расположенный слева от центрального портала. Тимпан его, также сильно пострадавший во время Французской революции, но мастерски отреставрированный, следует «читать» снизу вверх. Над центральной колонной портала, которая украшена статуей стоящей Богоматери, изображены скиния и ковчег Завета, фланкированные сидящими священниками или патриархами и царями. Ковчег представлен как ветхозаветная аллегория грядущего «Вознесения Богоматери» на небеса, которое начинается с «Успения» (изображено над ковчегом) и завершается в верхней части тимпана «Коронованием». И такая последовательность сцен, и тот факт, что при «Короновании» прислуживают ангелы, являются иконографическими новшествами, равно как и то, что здесь впервые на откосах портала появляются изображения местных святых.

Говоря о скульптурном декоре западного фасада Нотр-Дам-де-Пари, нельзя не упомянуть чрезвычайно эффектные с художественной точки зрения, но загадочные по своему происхождению и содержанию четыре небольших, плохо сохранившихся рельефа на контрфорсах по сторонам центральных врат. Здесь изображены Авраам, некий охотник (вероятно, первый земной властитель – Нимрод) и терзаемый червями Иов, сидящий на куче отбросов. В этих фрагментах, несомненно созданных первоклассным скульптором, очень ярко отражена тенденция к классицизму, проявлявшаяся в европейской скульптуре начиная приблизительно с 1200 года. Сцена с Иовом в особенности заставляет предположить, что мастер ориентировался на позднеантичные образцы (рельефы на слоновой кости).

Амьен

Западный фасад собора в Амьене – храма, по общему мнению принадлежащего к важнейшим образцам французской классической готики, – буквально перенасыщен скульптурными изображениями. Центральный портал здесь также посвящен теме «Страшного Суда», но здесь она разработана гораздо более подробно, чем где бы то ни было. Откосы портала разделены на шесть частей, которым соответствуют шесть архивольтов. Через весь фасад тянется непрерывная лента больших статуй, включающая фигуры на откосах трех входов и на контрфорсах. Тем самым подчеркивается единство архитектурного и скульптурного компонентов ансамбля. Тимпан разделен на четыре уровня, нижний из которых в свою очередь делится на две зоны. Здесь изображено взвешивание душ. Сцена «Отделения праведников от грешников» растянулась и частично захватила первый архивольт. Как и на «Портале Страшного Суда»

парижского собора Нотр-Дам, центральная колонна здесь украшена статуей Христа.

Если правый вход, центральная колонна которого отведена статуе стоящей «Мадонны с Младенцем», целиком посвящен Богоматери, то в декоре левого входа появляются также фигуры местных святых. Такое распределение образов, впервые примененное на западном фасаде Нотр-Дам-де-Пари, стало вполне обыденным для крупных скульптурных программ. На тимпане представлены сцены из жития главного местного святого – Фирмина, первого епископа Амьенского, статуя которого также украшает центральную колонну левого входа.

С художественной точки зрения более важен портал южного фасада транспта (см. ил. на с. 313), скульптурный декор которого датируется 1235–1245 годами. Между тимпанами и архивольтами, с одной стороны, и балдахинами откосов – с другой, помещена фланкированная колоннами перемычка. Здесь изображены два апостола в дорожных одеждах; они обращены лицами друг к другу и прощаются перед разлукой. На разных уровнях тимпана представлены эпизоды из жития святого Гонората – еще одного из бывших епископов Амьена. В двух верхних отделах тимпана помещены сцены из легенды, согласно которой образ распятого Христа склонился перед мощами Гонората.

Но самая знаменитая из фигур, украшающих этот портал, находится на центральной колонне. Это так называемая «Золотая Мадонна» («*Vierge Dorée*»; см. ил. на с. 313 справа), обязанная этим названием тому факту, что когда-то (а точнее, вплоть до XVIII века) она и впрямь была позолочена. Эта статуя меньше фигур на откосах, но пьедестал ее поднят выше. Она стоит под балдахином, делящим надвое регистр, в котором изображены прощающиеся апостолы. Плечи и голова Мадонны доходят до уровня архитрава, на котором три ангела держат за головой коронованной Богоматери розетку со спиральными лепестками, похожую на нимб. «Золотая



Слева:
Собор Нотр-Дам в Амьене.
Портал южного фасада трансепта,
ок. 1240 -1245 гг.

Справа:
Деталь «Золотой Мадонны», украшающей
центральную колонну, ок. 1240 -1245 гг.



Мадонна» доминирует над всей композицией – отчасти благодаря своей объемности, отделяющей ее от плоскости тимпана. Изображения на верхних уровнях тимпана приближаются к типу барельефа, но чем ниже расположены фигуры, тем они объемнее, а Мадонна уже почти не отличается от полноценной круглой скульптуры, хотя рассматривать ее можно только спереди. Правый бок статуи испещрен складками, а с левой стороны ткань одеяния ниспадает длинной, гладкой волной. Словно поднимаясь на гребне этой волны, на сгибе левой руки Мадонны сидит Младенец Христос, связанный с ней в единую и нерасторжимую композицию. Обращая взор на Младенца, Мадонна тем самым превращает его фигурку в главную точку всего декоративного ансамбля. О том, что это божественное дитя всегда воспринималось как центр композиции, свидетельствует ошибка, допущенная при реставрации правой руки Мадонны, которая первоначально почти наверняка не указывала на Младенца.

Но истинное значение «Золотой Мадонны» для истории искусств определяется в первую очередь фигурой самой Богоматери. Ее улыбка, обращенная к Младенцу, – новаторский элемент для скульптурных групп такого рода. Она не только подчеркивает тесную связь между матерью и ребенком, но и делает облик Мадонны гораздо более человечным. Еще важнее некоторое напряжение, ощутимое в ее позе. О нем свидетельствуют немного выставленная вперед правая нога и едва уловимый наклон вправо верхней части туловища, который уравновешен легким поворотом головы влево. Таким образом, для воплощения образа Мадонны – весьма популярного в Иль-де-Франсе около середины XIII века и применявшегося не только для украшения соборных фасадов, – был применен античный принцип контрапоста (контрастного расположения противостоящих друг другу частей тела). Историк искусства Роберт Суккале отметил, что, передавая движение, то есть изменяя форму, скульптор изменил и содержание: одной лишь постановкой фигуры скульптор «сделал

еще один шаг на пути, ведущем от образа иератической Мадонны-«подставки» для Младенца к образу матери, всецело преданной Младенцу. С этой точки зрения «Золотую Мадонну» с амьенского портала следует рассматривать как прототип целого ряда скульптурных изображений Мадонны с Младенцем не только во Франции, но и за ее пределами.

Реймс

Собор в Реймсе наряду с соборами в Шартре и Амьене принадлежит к числу классических шедевров французского храмового зодчества. И украшающий его скульптурный декор (который проникает здесь и в интерьер западного портала) также стоит в ряду самых выдающихся произведений французской классической готики. Своим высоким статусом собор был обязан тому факту, что именно здесь проходили коронации французских монархов. И как следствие, в скульптурной программе всех его порталов была отражена политическая позиция архиепископа того времени, когда создавался этот декор.

Через портал южного фасада трансепта открывался прямой доступ из епископского дворца к средокрестию с главным алтарем и к пресбитерию. Это был частный вход, «зарезервированный» для архиепископа, поэтому необходимости специально украшать его не возникло. Но северный фасад, ведущий в клуатр каноников, напротив, было решено оформить с максимальной эффектностью и богато украсить скульптурными изображениями (см. ил. на с. 314). Некоторые статуи с относительно небольшого западного входа (например восседающая на троне «Мадонна с Младенцем») были, по-видимому, перенесены сюда из старого здания и датируются приблизительно 1180 годом.

Другие два входа совершенно необычны во всем – даже в выборе тем для скульптурных циклов. Слева помещены сцены «Страшного Суда», прежде изображавшиеся только в местах, открытых для всеобщего

обозрения. Более того, средний вход украшен сценами из легенд о епископах Реймса, которые имеют, на первый взгляд, сугубо региональное значение и неуместны для декора центральных врат. Наконец, при том что сами двери, каждая из которых разделена пополам колонной, достигают по высоте лишь нижнего лепного пояса на стене фасада, тимпаны поднимаются очень высоко: из-за них видны только самые верхушки стрельчатых окон.

Но если проанализировать особенности этих порталов в архитектурном и тематическом контексте, роль их прояснится. На центральной колонне входа, украшенной сценами «Страшного Суда», помещена фигура Христа, держащего в руке шар – символ Вселенной, – которую фланкируют статуи апостолов на откосах. Центральную колонну среднего портала украсила статуя папы, которую, в свою очередь, фланкируют изваяния двух самых влиятельных епископов Реймса за всю историю епархии – святого Никасия и святого Ремигия (Реми). Таким образом явно проводится параллель между деяниями апостолов и трудами этих епископов: апостолы продолжили дело Господа, образцово исполнив его заповеди, а реймские епископы выступили их достойными преемниками (Реми обратил в христианство и крестил короля-язычника Хлодвиг, а Никасий принял мученическую смерть – он был обезглавлен язычниками в реймской церкви). По аналогии с типологической интерпретацией истории Спасения, в рамках которой Ветхий Завет выступал для средневековых теологов провозвестником Нового Завета, апостолы предстают здесь как предтечи епископов Реймса. Точно так же фигура папы на центральной колонне служит образным подтверждением тесной связи между епископами и папством. Такое подчеркивание апостольской преемственности имеет важнейшее политическое значение: оно закрепляет за реймскими епископами право на коронование французских королей. Именно через этот портал входили в собор короли, шествовавшие на церемонию коронации.

Священное право на корону, которое даровалось здесь будущему монарху, не позволяло последнему вступать в собор через западный портал, которым пользовались простые смертные. Но что еще важнее, этого не допустили бы архиепископы Реймса, постоянно отстаивавшие свое право на проведение коронаций. Они должны были лично наделять нового монарха божественной властью, которая, та-

ким образом, приравнивалась к папской; именно эта идея внушалась королю, входившему в собор через центральный портал северного фасада.

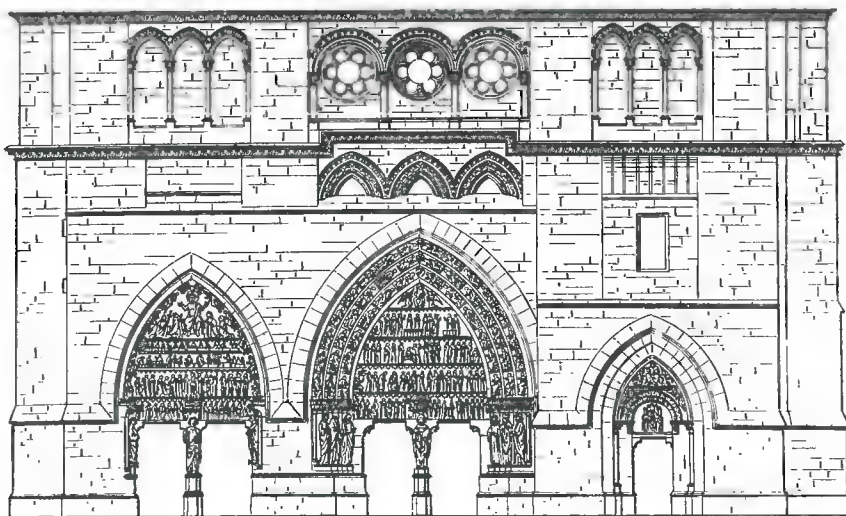
На западном портале (см. ил. на с. 59 и 316), через который коронованный монарх покидал собор, те же идеи представлены в целом цикле скульптурных изображений. Три входа вынесены далеко вперед за плоскость западной стены и соединены между собой, образуя своего рода триумфальную арку. Их высокие тимпаны украшены лишь окнами-розами и листовым орнаментом: статуй на них нет. Сцены, обычно размещавшиеся на тимпанах, перенесены здесь на щипцы, венчающие дверные проемы: в центре – «Коронование Марии», слева – «Распятие», справа – «Второе Пришествие Христа» на Страшном Суде. Статуя коронованной «Мадонны с Младенцем» на центральной колонне среднего входа фланкирована связанными с ней по смыслу изваяниями на откосах. Это сцены, относящиеся к Рождеству и к детству Христа: справа – «Благовещение» и «Посещение Марией Елизаветы», слева – «Принесение во храм».

Эти восемь фигур, выполненные в разное время, справедливо причисляются к величайшим шедеврам французской скульптуры XIII века. Знаменитая группа «Посещение Марией Елизаветы» – встреча двух женщин, ждущих ребенка, – с формальной точки зрения рассматривается как высшее достижение того типа средневековой скульптуры, который вдохновлялся античными образцами (см. ил. на с. 315). Обе женщины стоят в контрапостных позах перед колоннами откоса, как кажется, почти не опираясь на них. Старшая из них, Елизавета, поднимает руку в приветственном жесте, но при этом словно ждет, чтобы юная Мария повернулась к ней. Одежды, окутывающие обеих, прорезаны глубокими складками и великолепно передают в своих очертаниях живое движение.

Эта скульптурная группа стилистически контрастирует с соседней композицией – «Благовещение» (левая пара фигур) и с «Принесением во храм», помещенном на ближайшей к стене фасада секции откоса. В фигурах, составляющих две эти последние группы, движение не столь заметно; включенные в них изваяния скорее подчеркивают вертикаль, что особенно бросается в глаза, если обратить внимание на их одежды. Стил, в котором выполнены Елизавета и Мария, явно восходит к амьенским образцам, а потому считается, что автор этих статуй был родом из Амьена. С другой стороны, фигуры на лицевой части откоса – Иосиф из сцены «Принесения во храм» и женщина в модной одежде, стоящая рядом с Симеоном (по одному из предположений – служанка Марии) – приписываются другому скульптору, известному как «мастер Иосифа». Вероятно, он же создал ангела из сцены «Благовещения», чья знаменитая улыбка столь же выразительна, как лицо Иосифа.

Проблема датировки этих и других фигур с западного портала, которые можно разделить на основе стилистических критериев на несколько групп, в последнее время приблизилась к разрешению. Несколько лет назад были обнаружены документы, свидетельствующие о том, что первый камень западного портала был заложен не ранее 8 апреля 1252 года. Вопреки высказывавшимся прежде гипотезам, теперь кажется наиболее вероятным, что большинство статуй на западном портале было создано с 1252 по 1275 год.

А теперь можно вернуться к маршруту, которым продвигался после церемонии коронации новоиспеченный монарх. Получив из рук архиепископа Реймского божественное право на власть, король покидал собор через западный портал. Судя по широким ступеням и



Вверху:
Собор Нотр-Дам в Реймсе.
Центральные врата западного портала. Фигуры на откосе вокруг левого контрфорса, 1252–1275 гг.

Внизу:
Собор Нотр-Дам в Реймсе.
Центральные врата западного портала. Фигуры на правом откосе, 1252–1275 гг.

великолепно украшенным откосам, этот портал изначально предназначался для торжественных выходов. Народ, собиравшийся у собора в ожидании короля, созерцал сцены из детства Иисуса. Учитывая склонность средневекового человека мыслить аналогиями, можно предположить, что образы, представленные в скульптурном декоре щипцов и откосов, воспринимались как знамения о пришествии нового Владыки Мира и естественным образом соотносились с новым владыкой Франции, который предстал перед народом на ступенях этого портала в сопровождении архиепископа. Сам же король по дороге от алтаря к западному выходу любовался изображениями святых и мучеников: статуей Иоанна Предтечи (который крестил Иисуса Христа и стал прототипом всех обезглавленных) и помещенным на внутренней стороне центральной колонны западного фасада изображением святого Никасия, держащего в руках свою отрубленную голову. Уж не знамение ли это ужасной судьбы, постигшей одного из французских монархов в более поздние времена? Нет, едва ли: просто мученики должны были напомнить новому королю о том, что его обязанность – защищать «до последней капли крови» тех священнослужителей, которые только что вручили ему корону.

Статуи собора – ценнейшие образцы готического искусства, но, к сожалению, многие из них утрачены. Так, скульптурная группа «Коронование Марии» на щипце над центральным входом западного портала – современная копия (правда, в точности воспроизводящая оригинал). С огорчением отмечая в туристическом путеводителе 1975 года, что «Первая мировая война почти уничтожила это уникальное произведение искусства, ставшее первым важным историческим зданием, пострадавшим от современной войны», – инспектор французского Общества охраны памятников Морис Эспапас не просто намекает на события первого года военных действий. Обрушив артиллерийский огонь на Реймс и его собор 19 сентября 1914 года, немецкая армия на самом деле подвергла обстрелу духовную колыбель бывшей монархии своего заклятого врага.

А грохоту орудий вторили героически патристические – но от этого не менее постыдные – голоса немецких историков искусства во главе с тем, под чьим именем до сих пор переиздается *«Справочник по немецким памятникам искусства»*, – Георгом Дехио: «Этот культ памятников, временами совершенно неуместный, выглядит нелепым, сентиментальным анахронизмом сейчас, когда на чашу весов положен не только исход одного-единственного сражения на поле, выбранном не без умысла, но и само наше выживание, само наше существование как нации, победа или гибель всего, что означает для мира Германия». В то самое время, когда французы всеми силами старались уберечь сокровища национальной культуры от военного вандализма, немцы поговаривали о том, чтобы заменить термин «вандализм» на «галлицизм» и с циничным высокомерием указывали, что одним из немецких соединений в районе Реймса командовал генерал, «который сам в прошлом был историком искусства».

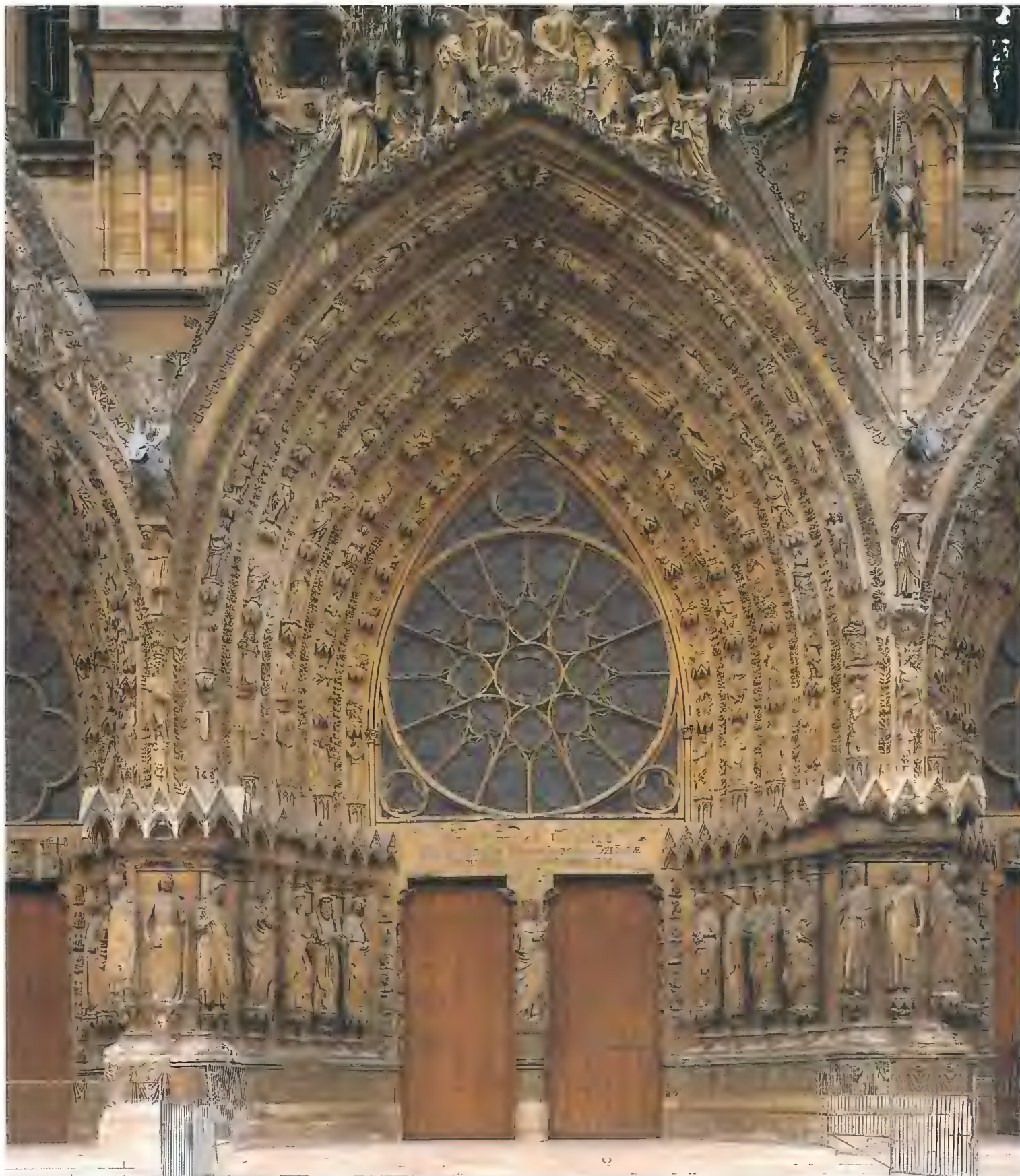
«Адам» из собора Парижской Богоматери

Статуя обнаженного Адама (см. ил. на с. 318), ныне выставленная в музее де Клюни, некогда соседствовала с фигурой Евы и украшала южный фасад трансепта собора Нотр-Дам-де-Пари. Адам и Ева стояли у ног Спасителя, рядом с которым ангелы держали орудия Страстей и дули в трубы. Одна рука Адама, а также кисти рук и ступни реставрированы, но это ничуть не умаляет выдающихся достоинств скульптуры. Детали этого изящного, немного удлиненного по сравнению с нормальными пропорциями тела проработаны с



чрезвычайной тонкостью и сдержанностью. Отсутствие одежды позволяет без труда оценить изящную контрапостную позу: слегка отставленное правое бедро Адама продолжает линию правой ноги, на которую приходится вес тела. Левое плечо развернуто вперед, уравновешивая левую ногу, которая немного длиннее правой. Голова слегка повернута направо. В этой единственной из дошедших до нас от XIII века французских обнаженных статуй в натуральную величину наглядно передано физическое движение, подобное тому, что мы уже встречали в фигуре «Золотой Мадонны» из Амьена, – но там оно было замаскировано складками одежды. Статуя Адама

Собор Нотр-Дам в Реймсе.
Центральные врата западного
портала, после 1252 г.





«Адам». Статуя с южного фасада трансепта собора Нотр-Дам в Париже. После 1260 г. Париж, Национальный музей Средневековья (музей де Клони)



свидетельствует о значительном прогрессе в восприятии человеческого тела и его двигательных возможностей. Можно предположить, что прежде это изваяние стояло в нише, а следовательно, на него можно было смотреть лишь спереди. Очистка статуи показала также, что первоначально тело Адама было окрашено в бледно-розовый цвет.

Это произведение тесно связано с другой группой фигур работы того же скульптора – «Сошествием Христа в ад», которая в прошлом украшала алтарную преграду, а ныне хранится в Лувре. В статуе Христа движения переданы еще смелее, чем в изваянии Адама с южного фасада. И Адам, и скульптурная группа из Лувра датируются периодом вскоре после 1260 года.

Портал собора в Руане

Около 1300 года, в первое десятилетие XIV века, были возведены порталы на обоих фасадах трансепта собора Нотр-Дам в Руане. Портал южного фасада, выходящий на Пляс де ля Календ, считается более поздней работой; как минимум с XV века он носит имя этой площади (см. ил. на с. 319). На всех трех регистрах тимпана изображены сцены «Страстей Христовых». На центральной колонне портала помещено изваяние Христа, на откосах – статуи апостолов; все эти фигуры стоят на высоких пьедесталах. Установленные между тонкими полуколоннами и обрамленные вертикальными полосами орнамента из квадрифолиев, эти пьедесталы украшены барельефами с циклами на темы ветхозаветных преданий: на центральной колонне портала представлена история Иова, на правом откосе – цикл, посвященный Иосифу, на левом – цикл, связанный с Иаковом. Эти барельефы читаются, как книга в картинках, и излагают соответствующие легенды чрезвычайно подробно, однако с художественной точки зрения и фигуры, и их окружение выполнены довольно примитивно. Иконографически и типологически они связаны со сценами «Страстей Христовых» на тимпане, но отличаются от них присутствием новаторского элемента, который Зауэрлендер описывает как «дискурсивность, словоохотливую вязь повествования».

Портель де Либрер – «Портал Книготорговцев» на северном фасаде – обязан своим названием тому факту, что начиная с XV века во дворе перед ним торговали книгами. От его тимпана, посвященного теме «Страшного Суда», сохранились только два нижних регистра. На нижнем, композиция которого производит исключительное впечатление, изображено «Воскресение мертвых», на верхнем – «Отделение праведников от грешников». Несмотря на то что жесты и позы фигур заимствованы из стандартного репертуара форм, при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что сцена на нижнем регистре совершенно необычна: люди, встающие из могил, расположены в два ряда, которые вопреки традиции не распределены на два регистра, а совмещены внутри одной горизонтальной секции. Это создает впечатление сумятицы и беспорядка, разительно контрастирующих с исключительной четкостью структуры, свойственной тимпанам других французских соборов. На верхнем рельефе ряды фигур размещены «внахлест», что также создает ощущение пространственной глубины, более типичной для рельефов, скажем, итальянского скульптора Никколо Пизано, чем для французской пластики. И все же, несмотря на появление новых стилистических элементов, которым в дальнейшем предстояло развиваться и совершенствоваться, большинство скульптурных форм на обоих рассмотренных порталах собора принадлежат к традициям предыдущего века.

Руан, собор Нотр-Дам.
Южный фасад трансепта.
Портель де ля Календ, ок. 1300 г.

Жан из Льежа

После 1360 года в Париже работал выдающийся скульптор, имя которого наконец поддается идентификации. Он прежде всего был мастером мемориальной пластики. Самая ранняя из работ, которые с определенностью можно приписать Жану из Льежа (фигурирующему в документах с 1361 по 1381 год), – голова с надгробного памятника, созданного в 1364 году для Бонн де Франс, дочери Карла VI, которая умерла в 1361 году, всего лишь годовалым или двухлетним ребенком. Эта голова, ныне хранящаяся в музее Майера ван ден Берга в Антверпене, выполнена уже в зрелом стиле, основанном на тщательных анатомических наблюдениях и выраженной склонности к индивидуализации.

Работы такого рода историки искусства называют «псевдопортретами».

Среди важнейших и самых показательных надгробных памятников работы Жана из Льежа – надгробие королевы Английской, выполненное в Лондоне в 1367 году. Оно сохранилось до сих пор в отличном состоянии и находится в хоре Вестминстерского аббатства. На нем мы видим лежащую фигуру Филиппы де Эно, супруги Эдуарда III, которая скончалась в 1369 году. Статуя производит впечатление портретного сходства с натурой, но в действительности портретом не является. Здесь, как и в других работах, Жан использует художественный прием, который Ульрих Генрихс-Шрайбер назвала «имитацией явлений, доступных эмпирическому постижению», и который позволяет мастеру «одушевить» надгробную статую.

По сравнению с этим образцом мемориальной пластики жизни на гробницах с останками Карла IV и Жанны д'Эвре, датированные 1372 годом, выполнены менее мастерски и предположительно являются коллективными произведениями членов цеха каменщиков. Возможно, это объясняется особым способом погребения, который избрал для себя Карл IV. Его останки были разделены на три части и помещены в трех разных гробницах. Собственно тело короля обрело последнее пристанище в Сен-Дени, парижские доминиканцы получили сердце Карла IV, а остальные внутренние органы были переданы в усыпальницу в Мобюисоне. Третья супруга короля, Жанна, незадолго до своей смерти выразила желание последовать примеру мужа. С ростом популярности подобных захоронений работы для скульпторов заметно прибавилось. В Мобюисоне мелкомасштабные жизни (ныне хранящиеся в Лувре; см. ил. на с. 321) лежали на черной мраморной плите с позолоченными надписями; над ними были установлены балдахины на колоннах. Левая рука каждой фигуры прижата к груди и придерживает мешочек с внутренними органами в знак того, что именно находится внутри гробницы.

Известные произведения Жана позволяют считать его признанным придворным скульптором; нашедший отражение в документах период деятельности этого мастера охватывает промежуток с 1361 года до его смерти в 1381 году. Тот факт, что в числе его работ оказывается столь важный памятник, как надгробие Филиппы де Эно в Вестминстерском аббатстве, показывает, насколько высоко ценили мастерство Жана последние представители французской династии Капетингов и насколько велик был спрос на его услуги даже в эпоху Столетней войны между Францией и Англией.

Клаус Слютер

Около 1400 года в бургундском городе Дижоне был создан портал, по пластической выразительности не имевший себе равных в истории



готической скульптуры. Превзойдя всех своих предшественников, его создатель открыл новую главу в истории искусства. В 1385 году этого скульптора – Клауса Слютера (ок. 1355–1406) – Филипп Смелый привез в Дижон из Нидерландов для работы над декором заупокойной часовни герцогов Бургундских в картезианском монастыре Шаммоль.

На центральной колонне портала (см. ил. на с. 320) помещена «Мадонна с Младенцем». Поза Мадонны гармонична: вес тела приходится на левую ногу, а правая нога значительно удлинена. Верхняя часть туловища развернута к Младенцу Христу, которого Богоматерь держит на сгибе левой руки. Ее пышный плащ присобран на бедре и ниспадает струящимися складками. В отставленной далеко от туловища правой руке Мадонна когда-то держала скипетр.



С точки зрения истории искусства эта статуя принадлежит к типу «прекрасной Мадонны», однако стилистически выходит далеко за его рамки. Так, ее поза – тщательно сбалансированный контрапост – не имеет ничего общего с идеализированной позой «прекрасной Мадонны»: она основана на точных наблюдениях и свидетельствует о высоком мастерстве в передаче движений. То же относится и к моделировке лица, где чуть заметный второй подбородок, ямочка на щеке, а также формы глаз и лба несомненно взяты из реальной жизни.

Что касается откосов портала, то иконография их граничит с еретической, а композиция совершенно необычна. Фигуры, украшающие их, единственны в своем роде, и, вероятно, Слютеру удалось поместить эти статуи здесь лишь потому, что здание монастырской часовни не предназначалось для глаз широкой публики. На левом откосе изображен в натуральную величину коленопреклоненный и молитвенно простирающий руки к Богоматери Филипп Смелый, могущественный герцог Бургундский. Напротив него – его супруга,

Маргарита Фландрская. За спинами властителей Бургундии стоят их небесные покровители – святой Иоанн и святая Екатерина. В лицах супружеской четы – основателей монастыря – сильны черты портретного сходства с реальными прототипами.

Никогда еще живые люди не изображались (да еще столь реалистично) на портале сакрального здания, в месте, отведенном лишь для персонажей Библии, святых и мучеников, вошедших в историю христианства. Дозволялось, правда, изображать местных святых (например, покровителей Парижа или Амьена), но только потому, что они уже были канонизированы и вошли в религиозную историю. Но индивидуализированные изображения мирян – в том же объемном плане, в который помещена статуя Богоматери, и в предельно возвышенном религиозном контексте, в связи с идеей спасения человечества, – воплотили охватившую заказчика жажду самоутверждения в принципиально новой, поистине необычной форме.

Слева:
Клаус Слютер.
Дижон, картезианский монастырь в
Шаммоле.
Мемориал Филиппа Смелого.
Портал часовни, 1389–1406 гг.

Жан из Льежа.
Жизаны с гробниц Жанны д'Эвре и
Карла IV.
Мобёйссон, ок. 1370–1372 гг.
Париж, Лувр

В совокупности с относительно натуралистичной, относящейся к так называемому стилю «фламандского реализма» статуей стоящей Богородицы эти скульптуры, созданные в 1389–1406 годах, знаменуют эпохальную перемену в истории пластического изображения человеческого тела. Предвестия этой перемены содержатся уже в формах пражских портретных бюстов работы Петра Парлержа, датируемых периодом около 1370 года. Но проникновение этого раннего реализма в сферу сакрального было настолько значимо, что Генрих Клотц недавно назвал портал Слютера «первым великим памятником раннеренессансного искусства» к северу от Альп.

Помимо этого портала, Слютер создал в Шаммольском монастыре и ряд других произведений. Считается, что с 1385 года он работал над декором гробницы Филиппа Смелого, ассистируя скульптору Жану де Марвилю. Но самым великим его творением, пожалуй, стал «Моисеев колодезь» в Дижоне. Созданные им для украшения монастырского колодца статуи ветхозаветных персонажей также свидетельствуют об исключительной наблюдательности, в которой этот мастер далеко опередил свое время.





Бенедетто Антелами.
Пармский баптистерий.
«Ноябрь» из цикла «Месяцы года»,
ок. 1220 г.

Бенедетто Антелами

Следы влияния южнофранцузских работ Бенедетто Антелами, выполненных в церквях Сен-Трофим в Арле и Сен-Жиль в Сен-Жиль-дю-Гар, уже заметны на знаменитом рельефе «Снятие с креста», который украшает алтарную преграду в соборе Санта-Мария Ассунта в Парме и датируется по надписи 1178 годом. А более поздние произведения Антелами, в свою очередь, испытали мощное влияние французской пластики – готической скульптуры Иль-де-Франса. Особенно это бросается в глаза при рассмотрении мраморного цикла «Месяцы года» (ок. 1220) в Пармском баптистерии (высказывалось предположение, что и архитектурный план этой крестильни был разработан самим Антелами). Вопрос о первоначальном расположении статуй в баптистерии до сих пор не разрешен, но, учитывая высокое мастерство, с которым они выполнены, серьезных сомнений в том, что авторство большинства из них принадлежит именно Антелами, не остается. Аллегорическое изображение Ноября состоит из двух фигур: зодиакального знака Стрельца и расположенного под ним крестьянина за работой в поле. Моделировка головы крестьянина, тонко прорисованные и в то же время нарочито заостренные линии носа, волосы и борода – характерные признаки перехода итальянской скульптуры от романской традиции к готике. Среди французских образцов, оказавших влияние на технику Антелами, вероятно, следует назвать статуи с северного фасада собора Шартра и с «Портала Марии» собора Парижской Богоматери.

Никколо Пизано

На тот момент, когда имя Никколо «из Пизы» (Никколо Пизано; ок. 1205–1280) впервые упомянуто в документе – в завещании, подписанном в Лукке в апреле 1258 года, – этот выдающийся мастер уже, судя по всему, был гражданином Пизы и пользовался там заслуженной славой. Ибо всего годом позже он подписал договор на создание кафедры для баптистерия в Пизе – первой своей работы, авторство которой подтверждено документально. Поскольку в договоре он именуется «Николас Пьетри ди Апулия» («каменщик Николас из Апулии»), и следовательно, скорее всего был родом из Южной Италии, можно смело предположить, что прежде он работал при дворе Фридриха II в Кастиль дель Монте, где не только приобрел опыт и мастерство скульптора, но также, по-видимому, привык изучать античные модели и подражать им.

Кафедра баптистерия в Пизе (см. ил. на с. 323) стала первой в истории искусства церковной кафедрой с изобразительным декором, и это весьма значимо в свете типичной для францисканцев тенденции к обогащению проповеди зрительными образами. На основе сложенных священниками той эпохи стихов, высмеивающих эту новую и неприятную им манеру проповеди, Александр Перриг сделал вывод, что «францисканцы превращали свои проповеди в маленькие представления в картинах, прихватывая с собой на кафедру доски или полотнища с изображениями». И перед Никколо Пизано встала задача создать кафедру, которая за счет зрительных образов позволила бы живее доносить до слушателей Слово Божие.

Из шести колонн с капителями, украшенными лиственным орнаментом, три опираются на спины львов. Колонны поддерживают полуциркулярные арки с вписанными в них трилистниками. В углах основания кафедры помещены статуэтки, изображающие главные добродетели, и фигура Иоанна Крестителя. На пазухах арок изваяны пророки и евангелисты. Кафедра, покоящаяся на

Готическая скульптура Италии

В отличие от французской итальянская готическая скульптура была далеко не так тесно связана с архитектурой. Тип французского «фигурного» портала с богатым пластическим декором откосов и архивольтов не получил в Италии широкого распространения. И все же итальянская скульптура начала XIII века несет отчетливые следы влияния скульптуры Иль-де-Франса, хотя и связана в первую очередь с внутренним убранством и декором храмов. Ранняя готическая пластика в Италии, все еще находящаяся под явным воздействием романики, не чужда и заимствований из прочих традиций – либо восточных, либо более строгих византийских.

Кроме того, к югу от Альп отчетливее, чем во всех иных регионах Европы, прослеживается связь с наследием античного мира: империя Гогенштауфенов при императоре Фридрихе II (1220–1250), ориентировавшаяся на модель Древнего Рима, с готовностью обращалась к искусству далекого прошлого. К тому же именно в Италии раньше, чем в других странах, начался процесс индивидуального самоутверждения художников, искавших и получавших признание своих заслуг, а потому известных нам по именам. И таким образом, не считая редких исключений, история итальянского искусства XIII века – это также история деятельности итальянских мастеров.

Никколо Пизано.
Пизанский баптистериум.
Кафедра, 1260 г.
Мрамор, высота 465 см.



Детали:
«Принесение во храм» (вверху),
«Распятие» (в центре),
«Страшный Суд» (внизу).
Каждая панель 85х115 см



Никколо и Джованни Пизано.
Сиенский собор,
кафедра, 1265–1286 гг.
Мрамор, высота 466 см



этих арках, опирается еще и на дополнительную центральную колонну, у основания которой помещена скульптурная группа из человеческих фигур и животных. Пять из шести боковых сторон кафедры покрыты рельефами, которые фланкированы маленькими, почти везде парными колонками; шестая сторона не закрыта стеной – через нее проповедник поднимался на кафедру. Аналой поддерживают распростертые крылья орла.

Необычна эта кафедра тем, что в качестве свободно стоящего предмета она выглядит не столько частью убранства интерьера, сколько миниатюрным архитектурным произведением со скульптурным декором. Элементы ее конструкции и скульптурные изображения несут на себе следы различных стилистических влияний. *All'antica* изваяны не только львы: сама композиция рельефов с множеством тесно скученных и выстроенных нисходящими рядами фигур заимствована из рельефов античности, стиль которых впервые воспроизведен здесь применительно к общей структуре изображения. Выдающийся образец композиции такого рода – совмещение в одном рельефе сцен «Благовещения», «Рождества», «Омовения Младенца Христа» и «Возвещения пастухам о Рождестве».

Однако сцены «Распятие» и «Страшный Суд» (см. ил. на с. 323) выполнены в иной манере. Изобилие фигур в сцене «Распятия» и драматизм композиции невозможно объяснить ссылками на одни только античные модели, ибо здесь обнаруживаются также византийские элементы. Но еще важнее присутствие элементов французского готического искусства – например, так называемый тип «распятия на трех гвоздях» и неизвестная ранее в Тоскане ажурная каменная работа с листовным орнаментом в полуциркульных арках. Оба эти элемента впервые стали широко использоваться в Иль-де-Франсе.

29 сентября 1265 года *операрий* (мастер строительных работ) собора Сиенны, Фра Мелано, заключил договор с Никколо Пизано на создание новой кафедры. Эту работу скульптор выполнял с помощью двух своих учеников – Арнольфо ди Камбио и Лапо, – к которым впоследствии присоединились еще два помощника, и одним из них был сын Никколо – Джованни. Сиенская кафедра имеет восьмиугольную форму. Восемь ее колонн (четыре из них также стоят на львах) увенчаны фигурами воинов, разделяющими полуциркульные арки, в которые и здесь вписаны трилистники.

Семь мраморных рельефов, фланкированных статуэтками, представляют серию сцен, тематически схожих с изображениями на пизанской кафедре. Но оформлены они в принципиально ином стиле. Фигуры на каждой панели по-прежнему тесно примыкают друг к другу, но это уже объясняется не следованием античной традиции. Особенно показательны одеяния угловых фигур, ниспадающие до пят характерно готическими волнообразными складками – как и в иль-де-франсских образцах того же периода, к которым Никколо Пизано теперь обращался все чаще и чаще (предположительно – по просьбе заказчиков из Сиены). В результате рельефы приобрели большую индивидуальную выразительность и эмоциональную глубину, которых не доставало классически сдержанным и зачастую довольно статичным сценам с пизанской кафедры. Новаторские элементы, впервые появившиеся под влиянием готических образцов на рельефах в Пизе, здесь получили дальнейшее развитие: Никколо Пизано мастерски варьирует глубину рельефа. Но с другой стороны, сиенские рельефы по сравнению с пизанскими утратили монументальность, ибо единственными доступными для них моделями были французские произведения мелкой пластики (панели с

Никколо и Джованни Пизано.
Перуджа, Пьяцца дель Кваттро
Новембре.
Фонтана Маджоре. Мрамор и бронза,
1275 – 1277 гг.

резьбой по кости, рельефы на серебре). Последнюю выплату от главного мастера мастерской собора Никколо Пизано получил согласно документам 6 ноября 1268 года.

Гораздо раньше, в 1254 году, городской совет Перуджи заказал проект большого фонтана, вода в который должна была поступать из реки Монте Паччано, протекавшей в трех милях от города. С этой целью были проложены подземные трубы, которые, однако, в 1273 году пришли в негодность. Спустя четыре года соорудили акведук, и с этого времени строительство фонтана пошло полным ходом. Художественное оформление его было поручено Никколо и Джованни Пизано. Они справились с этой работой всего за год.

Нижний бассейн фонтана покоится на круглом основании с четырьмя ступенями. В плане он представляет собой 25-угольник; на каждой из сторон его помещено два рельефа, разделенных тонкими колонками. Каждую пару рельефов фланкируют пучки из трех витых колонок. Темы рельефов, размещенных в узких прямоугольных полях, чрезвычайно разнообразны: здесь и месяцы года, и персонажи басен Эзопа, и геральдические животные, и ветхозаветные сцены, и аллегории свободных искусств, и сцены из мифа об основании Рима Ромулом и Ремом. Внутри этой «ограды» помещено кольцо маленьких колонн, лишь ненамного возвышающихся над краем нижнего бассейна. На них опирается многоугольник второго бассейна, форма которого очерчена двадцатью четырьмя угловыми статуями. Иконография и здесь чрезвычайно разнородна: среди этих изваяний мы обнаруживаем не только персонажей Ветхого Завета и святых, но и олицетворения различных городов, нимфу Тразименского озера и реальных, живых людей той эпохи (например, главу магистрата Перуджи Маттео да Корреджо или Эрманно да Сассоферрато, который в год завершения фонтана вступил в должность капитано дель пополо). Рельефы с изображениями Июня и Июля с уверенностью можно приписать Никколо, тогда как аллегории свободных искусств выполнены в стиле, характерном для Джованни. Впрочем, поскольку работы были завершены очень быстро, а многие рельефы получились отменного качества, приходится предположить, что над фонтаном трудилось гораздо больше скульпторов. Историки искусства до сих пор спорят о том, к чему именно относится подпись Джованни на одном из рельефов: означает ли она, что Пизано-младший нес ответственность за оформление всего фонтана в целом, или же это – просто указание на автора данного конкретного рельефа.

В центре верхнего бассейна возвышается колонна с гладкой бронзовой чашей, надпись на которой свидетельствует, что ее изготовил некий «RVBEVS» в 1277 году. Итальянский ученый Норберто Грамаччини предположил, что этот литейщик, чье имя по-итальянски должно было звучать как «Россо», – не кто иной, как безымянный, но весьма талантливый немецкий мастер работы по металлу того времени, известный под прозвищем Ротгиссер («Краснолитейщик»). Венчает фонтан бронзовая группа из трех женских фигур, стоящих спина к спине и поддерживающих на плечах маленькую чашу с водой. Исключительно высокое качество этого изваяния, нередко определяемого как старейшая свободно стоящая бронзовая статуя Средних веков, позволило приписывать его авторство самым разным мастерам. В их числе – отец и сын Пизано и Арнольфо ди Камбио.

Воздвигнутый на площади, которая ныне носит название Пьяцца дель Кваттро Новембре (площадь 4 Ноября), между ратушей с одной стороны и соборной лоджией ди Браччо – с другой, этот



фонтан – символ права каждого гражданина на свободный доступ к воде как предмету первой необходимости. А кроме того, благодаря выдающейся иконографической программе, выполненной с величайшим мастерством, он служит знаком благосостояния и гражданского самосознания жителей Перуджи.

Джованни Пизано

Первым произведением, которое сын Никколо, Джованни Пизано (ок. 1248 – после 1314), выполнил самостоятельно после совместной работы с отцом над декором перуджийского фонтана, стали скульптурные украшения фасада собора Сиены, который считается самым ранним в Италии готическим фасадом с единообразной иконографической программой. Сильно пострадавшие из-за погодных условий оригиналы этих статуй хранятся ныне в кафедральном музее, а на их месте помещены копии. Около 1297 года Джованни получил заказ на создание кафедры в церкви Сант-Андреа в Пистойе (см. ил. на с. 326); судя по надписи, она была завершена в 1301 году. Как и кафедра работы Никколо в Пизе, она имеет форму шестиугольника, но стилистически гораздо ближе к готике. Вместо полукруглых арок с трилистниками здесь использованы стрельчатые арки.

Из пяти рельефов, изображающих эпизоды из истории Христа от «Благовещения» до «Страшного Суда», эффектнее всего выглядит сцена «Избиение младенцев». При том что этот «густонаселенный» рельеф производит впечатление единой связной композиции, напоминающей сцены сражения с позднеантичных саркофагов, каждая группа все же четко отделена от других, самодостаточна и обладает собственной динамикой. Так достигается исключительный драматизм. Античные и готические элементы приходят в гармонию, не подавляя друг друга. Этому способствует относительно свободная художественная манера: например, волосы лишь слегка намечены, тогда

Вверху:
Джованни Пизано.
Пистойя, Сант-Андреа.
Кафедра, 1301 г.
Мрамор, высота 455 см.
Деталь рельефа «Избиение младенцев»

Джованни Пизано.
Пизанский собор.
Кафедра, 1302–1311 гг.
Мрамор, высота 461 см.
Рельеф «Бегство в Египет»



как фигуры прорезаны глубоко и мощно. В этом произведении Джованни заметны также следы влияния тогдашних французских готических рельефов на кости.

Всего полвека отделяло пизанское творение Никколо – первую в своем роде «изобразительную» кафедру для францисканских проповедей – от того момента, когда Джованни завершил в 1311 году работу над последней из четырех в общей сложности кафедр, выполненных отцом и сыном Пизано. Последовательные перемены, запечатленные в статуях и рельефах на этих кафедрах, отчетливее, чем любые другие произведения итальянской пластики той эпохи, показывают, как противоречивые влияния античности и нового готического стиля Иль-де-Франса служили для скульпто-

ров и источником вдохновения, и в то же время стимулом к соперничеству.

Последняя кафедра работы Джованни, выполненная в первом десятилетии XIV века для собора в Пизе, снова имеет восьмиугольную форму, хотя и кажется круглой из-за круглого в плане основания и выпуклых рельефов. Из четырех описанных кафедр эта оформлена наиболее мастерски, но в стилистическом отношении она не столь единообразна, как кафедра в Пистойе, ибо над ней, кроме Джованни, трудилось еще множество скульпторов. Более того, в 1602 году она была демонтирована и оставалась в разобранном виде до 1926 года. За это время некоторые рельефы попали в музеи Нью-Йорка и Берлина, и при сборке кафедры их пришлось заметить копиями.

Арнольфо ди Камбио

Арнольфо ди Камбио (ок. 1254–1302/1310), самый выдающийся из учеников Никколо Пизано, не считая его сына Джованни, стал работать самостоятельно после завершения кафедры собора в Сиене; известно, что над этим произведением он трудился еще в 1268 году. Спустя восемь лет он появляется в Риме, где создает ряд надгробных памятников. В 1277 году Арнольфо упомянут в документах как скульптор, состоявший на службе у короля Карла Анжуйского (1268–1285) и изваявший его в образе римского сенатора. В том же году перуджийский Совет пятисот обратился к королю с просьбой отпустить Арнольфо в Перуджу для участия в сооружении большого фонтана (см. ил. на с. 325).

Прежде чем отправиться в Рим и пережить там период высочайшего творческого взлета, Арнольфо какое-то время провел в Орвьето, где 29 марта 1282 года, во время визита к папе Мартину IV, умер французский кардинал Гийом де Брайе. Арнольфо заказали соорудить для него мраморную гробницу в церкви Сан-Доменико, о чем свидетельствует надпись под престолом Богородицы (см. ил. на с. 327). В настоящее время в Сан-Доменико можно видеть только реконструированную гробницу; более того, она лишилась бывшего эффектного окружения. Два ангела с кадильницами, некогда украшавшие гробницу, ныне перенесены в музей собора в Орвьето.

Изваянная из мрамора фигура покойного кардинала с закрытыми глазами и скрещенными на груди руками возлежит на роскошном ложе, которое покоится на саркофаге с останками прелата и помещено в своего рода мраморную скинию. Двое служек – священнослужителей низшего ранга – отодвигают занавески, открывая взорам прихожан фигуру кардинала. Выдвигалось также предположение, что на самом деле это два ангела, закрывающие занавески, чтобы скрыть от посторонних глаз тело покойного. Какая из двух этих интерпретаций верна, установить пока не удалось. В полуциркулярной арке, венчающей стенную нишу, верхний регистр отведен Богородице, а покойный кардинал еще раз изображен слева, рядом с надписью. Здесь он жив и стоит на коленях перед Девой Марией (в такой позе часто изображали донаторов), а помещенный справа от надписи святой Петр или святой Доминик представляет его Богородице. Некоторые компоненты гробницы могут принадлежать не самому Арнольфо, а его ученикам, но с точки зрения технического мастерства это произведение выполнено на высочайшем уровне. Точная передача сложных движений в фигурах служек и моделировка одеяний и левой занавески свидетельствуют о том, что мастеру удалось успешно сочетать античную традицию с готической.

Арнольфо ди Камбио.
Орвьето, Сан-Доменико.
Гробница кардинала де Брайе,
ок. 1282 г.
Мрамор



Помещенной в нишу гробнице, сам тип которой восходит к французской классической готике, Арнольфо придает характерно итальянскую выразительность, изображая покойного в разных регистрах и тем самым, по справедливому замечанию Панофского, впервые предпринимая попытку адаптировать этот тип мемориального сооружения к вкусам и духу нарождающегося Ренессанса.

Тино да Камаино

Тино да Камаино (1280/1285–1337 ?), ученик Джованни Пизано, в 1315 году, после смерти императора Генриха VII (1308–1313), был приглашен из Сиены, где у власти находилась партия гвельфов, в город гибеллинов Пизу для работы над императорским надгробием.

Вскоре после этого Тино – не только скульптор, но и архитектор – был назначен *операрием* (мастером строительных работ) собора Сиены. Эту должность он занимал в 1319–1320 годах, после чего отправился во Флоренцию, где выполнил ряд заказов на надгробные памятники.

Одно из этих надгробий предназначалось для епископа Антонио д'Орсо, умершего в 1321 году. Д'Орсо был папским капелланом и вождем флорентийских гвельфов, выступавших против Генриха VII. Необычное скульптурное изображение этого епископа в соборе Флоренции когда-то было частью его надгробия. Д'Орсо изображен сидящим, с закрытыми глазами и склоненной головой. Однако он не спит: скрещенные руки означают, что перед нами – изображение покойного, возведенного на престол после смерти. Представление усопшего в таком виде не имеет аналогов во всей истории искусства. Частью надгробия д'Орсо считается также «Мадонна во славе» с короной, книгой и Младенцем Христом; на постаменте статуи помещена надпись «SEDES SAPIENTIAE» («Престол Мудрости»). Сдержанно-лиричное выражение тонкой чувствительности, отличающее эту Мадонну (которая ныне хранится в музее собора), позволяет поместить Тино да Камаино в ряд самых выдающихся представителей «придворного стиля» первой трети XIV века.

В 1323 или 1324 году Тино да Камаино переехал в Неаполь. До своей смерти (1337) он работал при дворе Роберта Анжуйского и создал множество мемориальных сооружений, которые оказали заметное влияние на скульптуру той эпохи.

Лоренцо Майтани

Лоренцо Майтани (ок. 1270–1330), уроженец Сиены и сын Витали ди Лоренцо (скульптора, известного под именем Майтано), обязан своей славой не столько скульптурным, сколько архитектурным произведениям. Впервые имя Лоренцо документально зафиксировано в Сиене в 1290 году – когда он покинул родной город и отправился в Орвьето. Здесь он долгое время работал в мастерской при соборе, а затем, 16 сентября 1310 года, был назначен на должность *universalis caput magister* – главного мастера строительных работ в соборе.

Это высокое положение (архитектор был теперь подотчетен непосредственно инспекторам строительства и, следовательно, самому епископу) не только даровало Лоренцо множество привилегий – таких, например, как освобождение от уплаты налогов сроком на 15 лет, – но и придало вес его мнению как специалиста. Лоренцо стали часто приглашать для консультаций по вопросам о выдаче разрешений на строительство в Сиене и ее окрестностях. Главным его архитектурным достижением стало возведение фасада собора Орвьето (см. ил. на с. 256 и 328). Тот факт, что Лоренцо участвовал – по-видимому, собственноручно – и в создании скульптурного декора фасада, засвидетельствован документами, где упоминается его роль в отливке бронзовых фигур. Английский историк искусства Джон Поуп-Хеннесси полагает, что именно Лоренцо Майтани изваял святого Иоанна; итальянский историк Чезаре Ньюди считает, что он же создал фигуры трех остальных евангелистов, отлитые в 1329 году, и датированные 1325 годом фигуры шести ангелов на тимпане центрального портала, отодвигающих занавес балдахина, под которым восседает Богородица.

Четыре контрфорса на фасаде украшены мраморными рельефами, тянущимися от цоколя до той высоты, которой достигают откосы центрального портала. На крайнем левом контрфорсе изо-



Лоренцо Майтани.
Собор в Орвьето.
Слева: Центральный портал западного
фасада, 1310–1330 гг.
Справа: Деталь с четвертого устоя
диптиха «Ад»



бражены сцены «Сотворения мира», «Грехопадения» и «Происхождения искусств». На контрфорсе слева от центрального портала помещен «Страшный Суд», обвитый ветвями «Древа Иессея». На устое справа от центрального портала представлены эпизоды из жизни Христа и сцены «Страстей Христовых». Наконец, на крайнем правом контрфорсе расположены «Воскресение мертвых», «Отделение праведников от грешников» и «Ад». Все рельефы выполнены с высочайшим мастерством. Они несут следы влияния не только французской, но и античной традиции, сочетая в себе различные композиционные мотивы классической древности. Особенно это заметно в общей композиции сцен и в трактовке отдельных фигур. Так, изображение адского хаоса с двойным рядом фигур одновременно напоминает и сцену воскресения мертвых с фасада собора в Руане, и сцены сражений на античных рельефах. Но важнее всего то, что здесь тщательно изображены детали обнаженного человеческого тела, до сих пор почти не встречавшиеся в постантичной европейской скульптуре. К примеру, грудная клетка, выгнутая дугой над животом, составляет единое целое с другими частями туловища. Да и сами ребра, выпирающие из-под кожи настолько сильно, что их не составляет труда пересчитать, и служащие, так сказать, атрибутом изможденной добычи адских демонов, представляют здесь анатомически грамотно переданную часть тела (пусть и тела проклятого грешника). Очертания ног полностью проработаны; колени воспроизведены с анатомической точностью; прорисованы и сухожилия, и кровеносные сосуды, и мышцы в движении.

О том, что скульптор был отлично осведомлен в анатомии, свидетельствует и обнаженная фигура Адама с рельефа на контрфорсе, посвященном «Сотворению мира». То, что ему недостает откровенного натурализма, с которым оформлены сцены ада, еще не означает, что два эти рельефа принадлежат резцу двух разных мастеров. И вовсе не случайно, что натурализм в передаче человеческого тела доведен до предельной степени именно в изображениях ада и проклятых грешников. Ведь телу, особенно обнаженному, по средневековым

представлениям отводился несопоставимо более низкий статус, чем душе; по сути, оно принадлежало царству зла. «Тело мое – мой заклятый враг», – восклицал святой Франциск Ассизский. Для набожного христианина самая большая опасность таилась именно в плотских желаниях и соблазнах: они грозили навсегда закрыть ему дорогу в рай. Учитывая это, нельзя не признать, что тщательная скульптурная передача обнаженного тела в рельефах Майтани, хотя отчасти и основанная на античных образцах, все же отражает определенный отход от средневекового восприятия и содержит в себе большой потенциал развития.

Андреа Пизано

Сохранились документальные свидетельства о том, что Андреа Пизано был родом из Понтедеры близ Пизы, но год его рождения неизвестен. Обычно указывают, что он родился между 1290 и 1295 годами, а умер, вероятно, в 1348 году. Сам он называл себя либо «Пизано», либо «Андреа... де Пизис» (из Пизы). Ни о том, где он обучался, ни о ранних его произведениях никаких точных сведений нет. Но предполагают, что он был подмастерьем у некоего золотых дел мастера в Пизе или во Флоренции, а затем работал по золоту, слоновой кости и бронзе. Первым его творением, авторство которого подтверждено документально, стала бронзовая дверь для флорентийского баптистерия (см. ил. на с. 329).

В упомянутых документах содержится свидетельство о последовательности основных этапов этой работы. Источник, в котором Андреа именуется «maestro del' porte» («Мастер дверей»), утверждает, что работа началась 22 января 1330 года. Отливку дверей Андреа Пизано выполнил, по-видимому, в апреле 1332 года. Но если эти даты верны, то между окончанием работы и установкой дверей прошло еще почти 3 года. Установка состоялась лишь 20 июня 1336 года, и эта дверь работы Пизано стала первой из трех декоративных дверей на южном портале баптистерия, обращенном к городу. (Речь пойдет именно об этой двери, а не о вратах главного, обращенного к западу портала, которыми флорентийцы пользуются и

Андреа Пизано.
Флорентийский баптистерий.
Бронзовая дверь южного портала,
завершена в 1336 г.
«Крещение Христа» (деталь)



по сей день, посещая баптистерий, и которые в результате постоянно открыты).

Тематика и композиция иконографической программы свидетельствуют о том, что эта дверь предназначалась именно для крестильни и что ею регулярно пользовались. Именно поэтому решено было изобразить на ней святого покровителя церкви – Иоанна Крестителя, который также был покровителем и защитником всего города и Калималы (гильдии торговцев сукном). Кроме того, программе следовало разместить таким образом, чтобы две распахнутые створки двери казались входящим страницами монументальной раскрытой книги, изображения на каждой из которых слагались бы в связную последовательность, «читаемую» независимо от второй створки.

Каждую створку украшают четырнадцать рельефов. Десять верхних рельефов на левой створке посвящены житию святого Иоанна Крестителя; десять верхних рельефов на правой створке повествуют о его смерти. На восьми нижних рельефах помещены аллегорические изображения добродетелей. Все эти сцены и фигуры заключены в квадрифолии, составленные из частей ромбов и окружностей и подобные тем, что встречаются в нижней зоне западного фасада собора в Руане и в декоре других французских церквей. Эту систему обрамления Андреа Пизано довел до изысканного в своей простоте совершенства, распределив изображения по горизонталям и вертикалям обычной сетки. Более того, высота постройки, изображенной на рельефе, где Саломея вручает своей матери голову Иоанна Крестителя, в точности соответствует длине квадрата, лежащего в основе квадрифолия. Таким образом, рамка превращается в систему отсчета пропорций, внося в данный случае дополнительный смысл в игру геометрических форм – квадрата и окружности.

Тот факт, что квадрифолий – не просто декоративная рамка, становится еще яснее при рассмотрении его символического значения. Стилизованные листья как стандартная форма из репертуара готики были одним из главных приемов средневековой изобразительной символики – прежде всего благодаря их способности обозначать



числа. Так, трифолий-трилистник символизирует божественную сферу Небес, а шестилистник – взаимосвязь между божественной и земной сферами и шесть дней Творения. Квадрифолий же олицетворяет четыре стороны света, четыре времени года, четыре стихии и многие другие четырехкомпонентные системы, а также всю земную жизнь в целом, материальный мир. Изобразительное повествование об Иоанне Предтече помещено в рамки из квадрифолиев именно по той причине, что он, смертный земной человек, был избран крестителем Сына Божьего.

Андреа Пизано и Джотто

Джотто руководил подготовительными работами и первым этапом возведения кампанилы флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре. После его смерти в 1337 году эта обязанность легла на плечи Андреа Пизано, упомянутого в документах в 1340 году как *«major magister»* (старший руководитель работ) по строительству колокольни. В то время уже возводился третий ярус, и именно Андреа украсил его статуарными нишами.

Нижние два яруса (см. ил. на с. 255 справа), выстроенные под руководством Джотто, украшены рельефами в шестиугольных или ромбовидных рамках. Почти все те из них, на которых изображены изобретатели искусств, Лоренцо Гиберти в своих *«Комментариях»* приписывает Андреа Пизано. Кроме того, Гиберти сообщает, что видел несколько рисунков Джотто, которые могли бы послужить этому скульптору идеальными эскизами для упомянутых рельефов. Именно на основе этих сообщений всегда полагали, что Андреа Пизано участвовал в строительстве кампанилы с самого начала, т. е. взялся за эту новую работу примерно через полгода после завершения бронзовых дверей. Когда впоследствии решили снять рельефы с западной стены нижнего яруса колокольни, обнаружилось, что в отличие от рельефов на других стенах они были вделаны в мраморные плиты непосредственно во время сооружения башни. Из этого заключили, что Андреа Пизано и Джотто действительно работали здесь совместно с самого начала, и, таким образом, сообщение Гиберти подтвердилось.



Слева:
Нино Пизано (?).
«Мадонна с Младенцем»,
 ок. 1343–1347 гг.
 Мрамор.
 Пиза, Национальный музей ди Сан-
 Маттео

Рельеф, изображающий кузнеца за работой (см. ил. на с. 331), с высокой степенью уверенности определяется как произведение Андреа Пизано, выполненное на первом этапе строительства кампанилы. Здесь мы видим мастера в длинном одеянии и кожаном переднике, прикрывающем колени и защищающем от искр. Зажав клещами обрабатываемое изделие, мастер подносит его к горну, огонь в котором раздувают стоящие за его спиной мехи. Несмотря на этот современный антураж, сам мастер не похож на кузнецов XIV столетия. Его волосы и борода, оформленные под влиянием античных образцов, представляют собой, по существу, идентифицирующие атрибуты: с учетом их героя этого рельефа следует отнести ко временам далекого прошлого, поместить его в контекст греческих мифов или библейских легенд о первых людях на земле. Коротко говоря, перед нами – Тувалкаин, библейский потомок Каина, которому приписывалось изобретение кузнечного ремесла, предок и прототип «ковачей всех орудий из меди и железа».

Интерьер кузницы, четко подразделенный на несколько секций и художественно подчиненный фигуре Тувалкаина, заключен в шестиугольную рамку. В композиции этой сцены распознается характерное для Джотто стремление к созданию автономного изобразительного пространства. В этом отношении он задал новую для искусства той эпохи тенденцию. Но об успешном сотрудничестве двух мастеров, в данном случае не уступающих друг другу в высоком полете гения, лучше всего свидетельствует даже не композиция рельефа, а, так сказать, мощный разряд энергии, выплеснувшейся в живую объемность этого четко структурированного интерьера и натуралистической человеческой фигуры.

Нино Пизано

Строительством кампанилы собора Флоренции Андреа Пизано руководил приблизительно до 1343 года. Последующим же периодом, между 1343 и 1347 годами, датируется статуя, вызвавшая бурные дебаты среди историков искусства, – знаменитая *«Maria lactans»*, «Мадонна с Младенцем» из церкви Санта-Мария делла Спина, ныне хранящаяся в Национальном музее ди Сан-Маттео в Пизе (см. ил. на с. 330). На основе указания Вазари вплоть до 60-х годов XX века считалось, что эту статую изваял сын Андреа, Нино Пизано (ок. 1315–1368). Такая атрибуция подкреплялась предположением, что в 1343/1344–1347 годах Нино Пизано совместно со своим отцом руководил мастерской в Пизе. Но теперь эта пластическая композиция – первое в истории итальянского искусства изображение Богоматери, кормящей грудью Младенца Христа, – считается работой Пизано-отца. В пользу этого мнения говорят стилистические параллели между кормящей Марией и рельефами на дверях баптистерия, а также определенное сходство ее со статуей Богоматери с фасада собора в Орвьето (ныне хранится в Музео делл'Опера дель Дуомо).

Строительными работами в соборе Орвьето Андреа Пизано руководил между 1347 и 1349 годами; умер он, как полагают, в 1350 году. Обязанности отца Нино принял на себя 19 июля 1349 года. Несмотря на наличие некоторых документальных свидетельств, составить достаточно полное представление о деятельности Нино как архитектора, ювелира и скульптора пока не удается. В 1357–1358 годах он находился в Пизе, где выполнил серебряные украшения для алтарной преграды собора. Не сохранилось ни одного документа, который прямо соотносил бы имя Нино Пизано с

Андреа Пизано и Джотто.
 Флорентийский собор, рельеф
 с кампанилы.
«Тувалкаин», между 1334 и 1337 гг.
 Флоренция, Музео делл'Опера дель
 Дуомо



каким-либо произведением той эпохи. Однако нам известны три скульптуры с его подписью: Богоматерь из церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, еще одна Богоматерь с гробницы дожа Марко Коронаро в церкви Санти Джованни э Паоло в Венеции и, наконец, изваяние причисленного к лику святых епископа из церкви Сан-Франческо в Ористано (Сардиния). Все эти работы свидетельствуют о том, что стиль Нино сформировался под влиянием французской пластики. Их география позволяет также предполагать, что еще при жизни этот мастер завоевал широкую известность и спрос на его услуги был велик. Но впрочем, не исключено, что все три статуи были изготовлены в Пизе, а перевезены в перечисленные города уже позднее.

Филиппо Календарио

Филиппо Календарио (дата рождения неизвестна) был казнен в 1355 году как участник заговора, во главе которого стоял дож Марино Фальери. За свою жизнь Филиппо успел не только спроектировать Дворец дождей – одно из самых знаменитых зданий Венеции – и приступить к его строительству, но и изваять прекрасные статуи для украшения его фасада. Скульптурные группы *«Опьянение Ноя»* (на углу, ближайшем к Понте делла Палья) и *«Изгнание из рая»* (на углу между Моло и Пьяцеттой) чрезвычайно выразительны



Филиппо Календарио.
Венеция, Дворец дожей.
Мраморные рельефы, 1340–1355 гг.
Слева: «Опьянение Ноя».
Справа: «Адам и Ева»

Справа:
Бартоломео Буоно.
Порта делла Карта, 1438–1442.
Венеция, Дворец дожей

и свидетельствуют о том, что создавший их мастер обладал великим даром творческого наблюдения за повседневной жизнью.

Адам и Ева установлены по разные стороны угла здания. Между ними возвышается фиговое дерево, которое обвил кольцами змей (см. ил. на с. 332 справа). Адам и Ева смотрят не друг на друга, а на зрителя; жесты их говорят о разной степени соучастия в грехопадении. Ева держит в правой руке смокву (а не яблоко!) и пальцем левой руки указывает на Адама, в позе которого отражены противоречивые чувства: левой рукой он тоже тянется к смокве, но при этом прижимает к груди ладонь правой руки, словно пытаясь отогнать дурные предчувствия.

Пьяный Ной, нетвердо держащийся на ногах, опирается на дерево, которое и здесь представляет собой декоративно оформленный угол здания. Чаша падает у него из руки. По другую сторону дерева

стоят двое его сыновей. Один помогает престарелому отцу; на лице второго написаны ужас и отвращение. Как и в случае с Адамом и Евой, контрастные чувства персонажей сцены передаются и через мимику. Эти работы Календарио, выполненные в период между началом строительства Дворца (1340) и смертью скульптора, принадлежат к числу лучших в Венеции позднеготических произведений искусства.

Великолепие поздней готики достигло своей вершины в декоре Порты делла Карта, портала Дворца дожей (см. ил. на с. 333). Стоящая здесь подпись Бартоломео Буоно указывает на автора проекта, а не на создателя статуй. Только статую Справедливости, венчающую портал, единодушно приписывают Буоно; прочие же изваяния принадлежат резцу других скульпторов. Эти статуи также относятся к числу важнейших образцов венецианской поздней готики.



Готическая скульптура Германии

В Германии готическая скульптура также несет следы мощного французского влияния. Для немецких скульпторов статуи с порталов трансепта в Шартре и с порталов соборов в Лане, Реймсе и Париже всегда оставались высочайшими образцами искусства, хотя и не превращались в модели для рабского подражания. Да и в любом случае создание копий исключалось, особенно в отношении раннеготической французской пластики, которая была теснейшим образом связана с архитектурой и неотделима от строительных программ XII–XIII веков. В Германии же XII век отнюдь не был эпохой бурного строительства. В XIII веке ситуация изменилась, но и это не повлекло за собой появления богато украшенных порталов. За редкими исключениями (такими, например, как в Страсбурге) немецким мастерам не представлялось возможностей для создания грандиозных скульптурных ансамблей. Если французы достигли идеального сплава архитектуры со скульптурой в объемной моделировке архивольтов, то в немецких храмах над порталами возвышались только гладкие арки без какого бы то ни было декора. И все же готическая монументальная скульптура достигла в Германии ничуть не меньших высот, чем во Франции. Не слившись с архитектурой, она именно благодаря этому обрела самостоятельность. Лучшие из крупных произведений немецкой пластики в XIII веке были созданы именно для украшения храмовых интерьеров.

«Триумфальные Распятия» в Хальберштадте и Вексельбурге

Монументальная скульптурная группа, известная под названием «Триумфальное Распятие», была создана, по-видимому, в честь освящения Хальберштадтского собора в 1220 году и установлена на стыке нефа и алтарной части. Крест с quadrifoliis на концах прикреплен к центру балки в своде алтаря, вставленной между восточной парой опорных столбов средокрестия. Этот крест служит обрамлением для распятия, которое поддерживает Адам. Адам лежит у подножия распятия, в quadrifolii, который, в свою очередь, поддерживают два ангела. Первый библейский человек – символ начала истории Спасения, завершившейся с пришествием Христа как «Нового Адама». Два ангела в боковых quadrifoliis поддерживают перекладину распятия; в верхнем quadrifolii помещен ангел со стягом. Обе стопы Христа (без гвоздей) опираются на спину дракона: этот символ означает, что своей смертью Христос победил зло. Несмотря на сходство с типом «распятия на четырех гвоздях», это изображение не принадлежит к числу сцен «Торжество Христа»: Христос представлен здесь с поникшей головой; он мертв. Фланкирующие его фигуры также попирают ногами врагов христианства: Богородица стоит на змее во исполнение библейского пророчества («будет поражать тебя в голову»), а апостол Иоанн – на припавшей к земле человеческой фигуре в царской короне, олицетворяющей побежденное язычество. Помещенные по бокам этой группы два шестикрылых херувима стоят на огненных колесах престола Господня и держат в вытянутых руках золотые сферы. Эти фигуры пустотелые. В спинах у них прорезаны маленькие дверцы; по-видимому, когда-то внутри херувимов хранили священные реликвии.

Из множества воздвигавшихся в средневековой Германии «Триумфальных Распятий» до нас дошло лишь несколько образцов. Ансамбль из Хальберштадта – самый ранний и самый лучший из них.

В его обширной иконографической программе смерть Христа на кресте объединена с Воскресением и с символами грядущего Страшного Суда. Историки искусства называют этот многофигурный ансамбль высшим достижением немецкой готической скульптуры. Традиционные изобразительные элементы сочетаются в нем с более современными стилистическими чертами. Так, поза Христа соответствует традиционному типу «распятия на четырех гвоздях»; отсутствие раны в боку, нанесенной копьем, и тернового венца также относится к романской иконографии. Но, с другой стороны, изображение Христа мертвым уже служит намеком на мотив Спасения, характерный для типа «*Christus Salvator*», а передача движений и детальная моделировка тела опираются на репертуар форм ранней готики. Статуи Богородицы и апостола Иоанна помещены высоко и взирают на прихожан сверху вниз. Наклон головы этих фигур, рассчитанный на рассмотрение скульптуры снизу, восходит к византийской традиции. Но тонкие складки их одеяний, очертания тел и характер соответствия между телом и одеждой указывают на подражание стилистике статуй, созданных с ориентацией на античные образцы (прежде всего изваяний в Лане и на порталах трансепта в Шартре). Но в отличие от фигур на откосах порталов в Лане и Шартре статуи в Хальберштадте, заметно превышающие натуральную величину, принадлежат к типу круглой скульптуры: их можно рассматривать не только из нефа, но и из алтарной части собора.

Прямой наследник хальберштадтского Распятия – ансамбль «Триумфальное Распятие» в Шлосскирхе (Церкви замка) в Вексельберге (Саксония) (см. ил. на с. 336). Он был создан около 1235 года и стоял на алтарной преграде, которая в конце XVII века была видоизменена. Вопрос о том, насколько близка к оригиналу современная реконструкция, остается спорным. Как и в Хальберштадте, распятие здесь окружено крестообразной рамой, концы которой украшены, впрочем, не quadrifoliis, а трилистниками. И здесь у подножия креста помещен приподнимающийся Адам, а перекладину поддерживают два ангела. Но в верхнем трилистнике вместо ангела появляется сам Бог-Отец с голубем – символом Святого Духа. Таким образом, иконографически этот ансамбль расширен по сравнению с хальберштадтским и включает в себя всю Святую Троицу. Правда, здесь нет херувимов – стражей престола Господня, а Богородица стоит не на змее, а на коронованной фигуре, которая преклоняет колени перед распятым Христом и символизирует поверженный иудаизм. Итак, вексельбургский ансамбль отличается от хальберштадтского прежде всего в плане содержания. Если в Хальберштадте живописалась Голгофа с аллюзиями на Страшный Суд, то в Вексельбурге центральное место в композиции занимают три ипостаси Троицы, символизирующие Престол Милосердия.

Но самые важные, имеющие поистине эпохальное значение перемены претерпела фигура распятого Христа, который здесь изображен в соответствии с новым типом «распятия на трех гвоздях». В такой позе ярче передается движение. Ноги Христа уже не находятся на одной линии: обе ступни закреплены в одной точке, из-за чего одна нога выдвинута вперед и бедро слегка отставлено. В результате облик распятого Христа гуманизируется: акцент делается на его страданиях и смерти. В соответствии с такой «человеческой» интерпретацией Христос изображен еще живым и с открытыми глазами. Появляются терновый венец и рана в боку. В последний момент перед смертью Христос поворачивает голову к Марии. По сравнению с



Вексельбург, церковь бывшего августинского монастыря (Церковь замка). Ансамбль «Триумфальное Распятие», ок. 1235 г.



хальберштадтскими более свободны в движениях и другие фигуры ансамбля. Их одеяния, как и набедренная повязка Христа, задрапированы складками, образующими узкие параллельные ребра; плечи и руки окутаны плавными волнами свободно лежащей ткани. Такой тип складок здесь еще отчетливее, чем в Хальберштадте, соотносится с французскими образцами – со скульптурным декором собора в Лане, выполненном около 1200 года, и появившимися вскоре после этого статуями на порталах шартрского трансепта. В Саксонии эта манера моделирования драпировки впервые встречается в ансамбле «Триумфальное Распятие», созданном для собора во Фрайберге на несколько лет раньше, чем вексельбургский. Именно фрайбергская скульптурная группа, по-видимому, оказала решающее влияние на вексельбургского мастера.

Страсбург

Наряду с собором Бамберга, собор в Страсбурге был крупнейшим строительным проектом в области немецкого храмового зодчества того периода. В начале 20-х годов XIII века сюда пригласили скульпторов из Шартра, чтобы украсить двухчастный портал южного трансепта статуями в самом современном стиле (см. ил. на с. 337). Первоначальный вид этого богато орнаментированного портала известен нам лишь по гравюре, датируемой 1617 годом, ибо во время Французской революции он был почти полностью разрушен. На левом тимпане сохранилась сцена «Успение Богородицы». На перемычке под ней некогда было изображено «Положение Богородицы во гроб», а на перемычке под правым тимпаном портала – «Вознесение» и «Вручение пояса Богородицы святому Фоме». Правый тимпан до сих пор украшает «Коронация Богородицы». На откосах дверей были помещены 12 апостолов, а между входами портала – царь Соломон на троне судьи и над ним – поясная статуя Христа. Портал фланкировали аллегорические изображения Церкви (справа) и Синагоги (слева). Эти статуи, оригиналы которых хранятся в Музее Нотр-Дам, были заменены на фасаде собора копиями. Фигуры на откосах и перемычках, а также статуя Соломона – реконструкции XIX века.

Как и в Бамберге, иконография Церкви и Синагоги основана на средневековой интерпретации Песни Песней Соломона. Но совершенно необычно здесь то, что эти аллегорические статуи повернуты лицом друг к другу и к центральной фигуре двухчастного портала – Соломону. Обычно женские фигуры, аллегорически представлявшие христианство и иудаизм, изображались в споре друг с другом, причем Синагога, олицетворение иудаизма, представляла униженной и поверженной. Но в Страсбурге этот конфликт получил иную интерпретацию и, как мы видим, разрешился гораздо более мирно.

Фигура Церкви, застывшая в напряженной позе с горделиво выпрямленной спиной, увенчана короной. Крест и чаша в ее руках – плоды реконструкции, но эти детали выглядят несущественными по сравнению с общим величавым обликом статуи. Церковь поворачивается к Синагоге, чтобы сказать последнее слово в споре, тогда как Синагога, тоже оборачивающаяся к своей сопернице, уже готова уступить и спустя какое-то мгновение смирится со своим поражением. Правда, она все еще держит в руках сломанное копье и скрижали Завета, а повязка на ее глазах – символ духовной слепоты – означает, что она все еще не признала благой вести Иисуса Христа. Но этот драматический момент уже содержит в себе семя великого будущего события, в котором развернется вся средневековая трактовка Песни Песней. Повернувшись, наконец, к Церкви, Синагога в то же время обратит лицо к центральной фигуре портала – Соломону, который изображен здесь в роли типологического предшественника Христа – не только в своей традиционной функции мудрого судьи, но и как предтеча Небесного Жениха. Легендарная мудрость Соломона, которую он проявил в разрешении спора двух матерей, поможет ему в конце времен примирить Церковь и Синагогу и объединить их «в любви к Божественному Жениху».

Иконографическая программа этого портала, включающая идею использования церкви как зала суда, дополняется Колонной Ангелов в интерьере южного рукава трансепта (см. ил. на с. 338). Ее восьмигранный ствол со связанными колоннами украшен статуями, в совокупности составляющими систему персонажей «Страш-

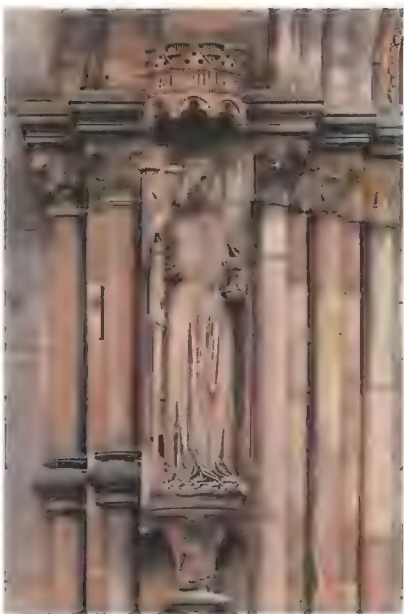
Ил. на с. 337:

Страсбургский собор, двухчастный портал южного фасада трансепта, ок. 1235 г.

Слева вверху: Тимпан со сценой «Успение Богоматери».

Слева внизу: Церковь (слева) и Синагога (справа).

Справа: Тимпан со сценой «Успение Богоматери» (деталь)

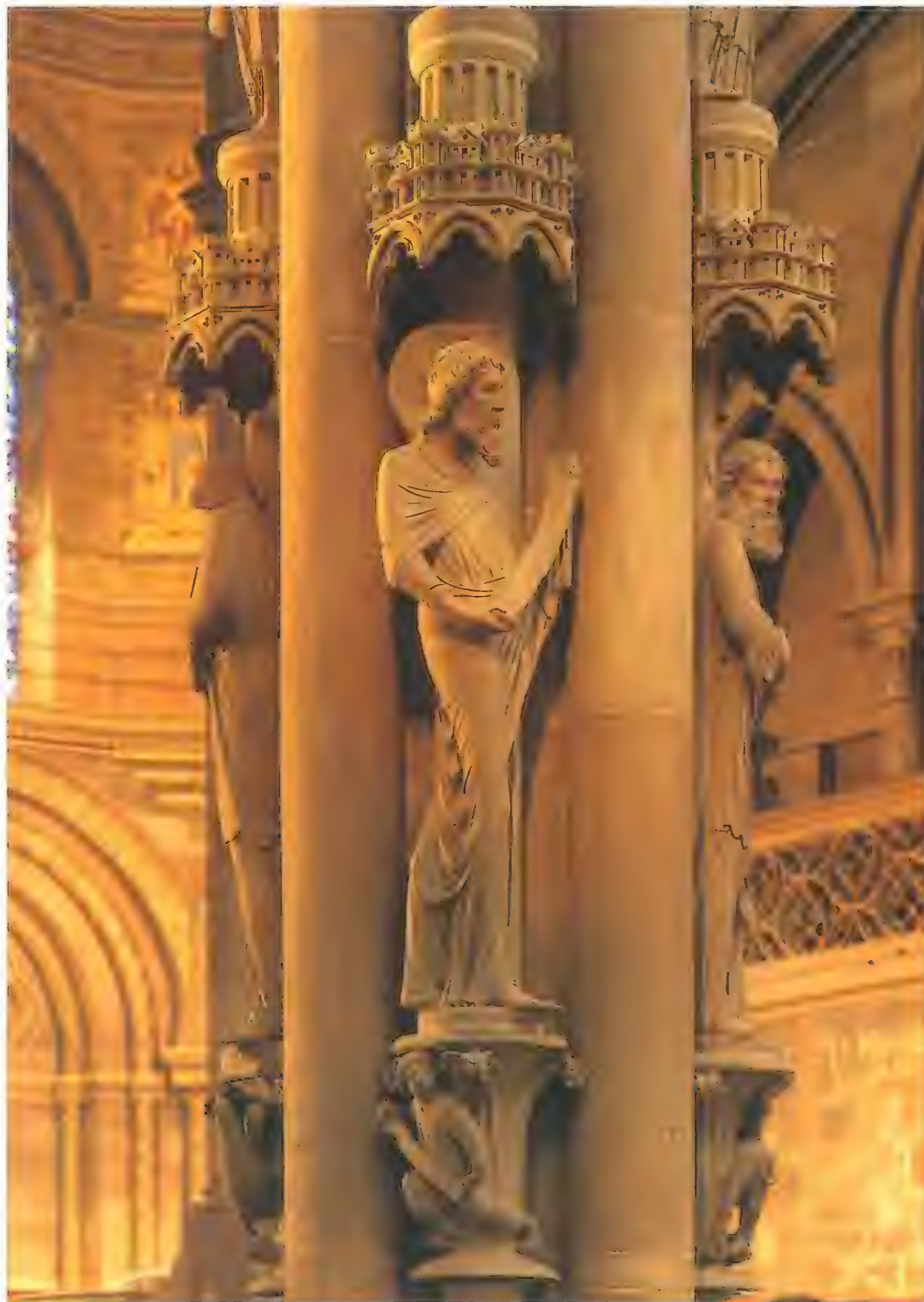


ного Суда». В нижней зоне помещены четыре евангелиста со свитками в руках. Они стоят под балдахинами, опираясь на постаменты, оформленные как капители с декором в виде почек и молодых листьев. В средней зоне трубят в трубы четыре ангела Страшного Суда. В верхней зоне восседает Христос в окружении ангелов, держащих орудия Страстей. Демонстрируя рану на боку, Христос поднимает левую руку; здесь это не является жестом благословения. Под капителью, на которой стоит его трон, помещены фигурки воскресших людей; они обращаются с молитвой к самому Христу, ибо заступники – Мария и Иоанн – в эту композицию не включены. От-

сутствует также сцена отделения праведников от грешников. В традиции древней судебной символики Колонна Ангелов отмечала также место, где епископ вершил церковный суд. Таким образом, между декором двухчастного портала трансепта и этой колонной наличествует прямая иконографическая связь. Если на портале вот-вот состоится примирение Церкви и Синагоги «в конце времен», то в интерьере момент второго пришествия Христа и Судного дня уже наступил.

Эти два ансамбля связаны и стилистически. Все статуи – как снаружи здания, так и в интерьере – высоки и изящны; все стоят

Страсбургский собор.
Колонна Ангелов, ок. 1225–1230 гг.
Нижняя зона: Евангелисты



Колонна Ангелов, ок. 1225–1230 гг.
Верхняя зона: Христос.
Средняя зона: Ангелы с трубами



Бамберг, собор Санкт-Петер.
«Страшный Суд».
Тимпан «Княжеского портала»
(портала на северной стене нефа),
между 1225 и 1237 гг.



на постаментах. Одежания с множеством тонко прорисованных складок – даже на тимпане с «Успением Богоматери» – выглядят легкими и почти прозрачными, не скрывающими очертаний и движений тела. Особенно это верно в отношении двух аллегорических женских статуй: они облачены в длинные платья, «скроенные» по моде французского двора и облегающие тело, словно шелк. Такие изображения одежды появились в Страсбурге даже раньше, чем в Бамберге, и, возможно, вообще впервые в Германии.

Бамберг

Бамбергский собор был одним из важнейших соборостроительных проектов в Германии начала XIII века. Работы над его богатым скульптурным декором начались, по-видимому, в 20-е годы и были практически завершены к моменту второго освящения собора в 1237 году.

Если композиция на тимпане «Портала Милосердия» все еще составлена в позднероманской традиции, с политической программой, то тимпан «Княжеского портала» уже носит совершенно иной характер. В отличие от тимпана со сценой «Страшного Суда» в Реймсе, где повествование распределено между несколькими регистрами, здесь все события Страшного Суда совмещены на одном уровне, непосредственно над перемычкой, которая настолько широка, что тимпан походит на театральную сцену. В центре тимпана восседающий на колонне Христос демонстрирует свои раны; справа от него ангелы держат орудия Страстей Господних. Дева Мария и апостол Иоанн в роли заступников человечества с мольбой касаются ног Христа. Между ними встают из могил два обнаженных

смеющихся праведника. По бокам в необычайно живой манере изображены группы праведников и грешников. Улыбающегося короля и его супругу ведет за собой ангел; по другую сторону демон с ослиными ушами и крыльями на голених тащит на цепи скованных грешников, чьи лица искажены горем. Первым в веренице грешников ступает король, за ним – папа, епископ, скупец с туго набитым кошельком и юноша. Эти фигуры наделены столь явственными индивидуальными чертами, что может показаться, будто мастер ваял их с натуры. Подобная передача чувств через мимику прежде не встречалась в немецкой скульптуре.

В дополнение к сцене «Страшного Суда» по бокам портала были установлены две статуи: Церковь со стороны праведников и Синагога со стороны грешников. В настоящее время эти фигуры перенесены в интерьер собора. Формы их раскрывают символический смысл этих персонажей как олицетворений Нового и Ветхого Завета, победоносного христианства и поверженного иудаизма. Увенчанная короной Церковь – суровая, холодная и властная – стоит во фронтальной, почти неподвижной позе. Синагога же изображена в совершенно иной манере, необыкновенно чувственно (см. ил. на с. 340). Повязка на ее глазах – символ духовной слепоты. В правой руке Синагога еще держит сломанное копье, но скрижали Завета уже выпадают из ее левой руки. Ее платье, подпоясанное на бедрах, почти прозрачно, как влажный шелк. Поза этой аллегорической женской фигуры вполне соответствует роли, которую приписывала Синагоге теология той эпохи, – роли «первой невесты Бога», которая, «изменив ему и опустившись до положения блудницы, все же вернется к нему в конце времен» (по выражению

Бамберг, собор Санкт-Петер.
Хор церкви Санкт-Георг.
Слева: Синагога.
Справа: Св. Елизавета.
Между 1225 и 1237 гг.



искусствоведа Хельги Скиурье). Еще заметнее это становится, если рассматривать фигуру с тыльной стороны (бамбергская Синагога относится к типу круглой скульптуры и, возможно, является первой статуей такого рода в постантичную эпоху). Здесь скульптор продемонстрировал соблазнительные очертания ее тела во всей красе. Со спины кажется, что Синагога одета в платье без рукавов; ткань еще плотнее облегает тело, чем спереди. Однако горделивая посадка ее головы свидетельствует о том, что Синагога выступает весьма достойной противницей Церкви.

Еще одна скульптурная группа, состоящая из женских фигур, — «Мария и Елизавета». Она помещена в восточной части хора, посвященной святому Георгию. Стилистически тесно связанная с реймской группой «Посещение Марии Елизаветой», эта композиция сама по себе является высочайшим образцом средневековых аллюзий на античные формы в монументальной скульптуре. Действительно, эти две бамбергские статуи испытали мощное влияние античного репертуара форм. Перенос веса тела на одну ногу уравновешивается сдвигом в противоположную сторону верхней части

туловища и легким поворотом головы. Плащи струятся каскадами многочисленных складок; несколько слоев драпировки глубоко разрезаны над ногой, свободно отставленной в сторону, а ткань присобрана под левую руку и пышными круговыми складками нависает над опорной ногой. Как и в случае с реймскими скульптурами, в Бамберге невольно поражаешься тому, до какой степени моделировка двух этих статуй близка к античным образцам: иногда имеет место прямое «цитирование».

Женщины из сцены «Посещения» смотрят друг на друга, повернув головы. Обе изображены беременными: Мария носит под сердцем Иисуса, Елизавета — Иоанна, которому предстоит крестить Иисуса. Этот эпизод относится к эпохе правления римского императора Августа. С учетом данного исторического контекста Хельга Скиурье предлагает убедительное объяснение античного антуража: классические облики, в которых предстают Мария и Елизавета, помогают идентифицировать их как персонажей периода зарождения христианства. Такая гипотеза, обосновывающая попутно и новый тип иконографии в Реймсе, кажется весьма убедительной в отношении Бамберга еще и потому, что бамбергский князь и епископ Экберт фон Андекс-Мераниен, по инициативе которого началось строительство нового собора, был одним из ближайших сподвижников императора Фридриха II (1220–1250). Сам император в 1225 году, приобретя лен в Бамберге, выделил на возведение нового здания огромную по тем временам сумму — 4000 серебряных марок. Зная, что апулийский двор императора из политических соображений поощряет интерес к античности и что Фридрих поставил целью возродить золотой век Августа, епископ Экберт распорядился провести скульптурную параллель между новозаветными персонажами и античным миром. Вкупе с разнообразными стилистическими «цитатами», обнаруживающимися в архитектуре собора, эти статуи служат задаче возрождения славного прошлого ради престижа империи Гогенштауфенов.

Магдебург

В 40-е годы XIII века в Магдебурге действовала мастерская, скульпторы которой, проявлявшие исключительно новаторский подход к своей работе, пользовались самыми разнообразными стилистическими методами. Это становится очевидным, если сравнить две скульптурные группы, связь которых с каким бы то ни было архитектурным контекстом весьма слаба. Первая из них — «Магдебургский всадник», стоявший на площади Старого Рынка (см. ил. на с. 341), вторая — статуи «Мудрых и неразумных дев» на портале собора (см. ил. на с. 342). В настоящее время на Старом Рынке в барочном окружении стоит бронзовая копия «Магдебургского всадника», тогда как сильно поврежденный и прошедший несколько реставраций оригинал экспонируется в городском музее. Всадник сидит верхом на коне, твердо упираясь ногами в стремя. В левой руке он когда-то крепко сжимал утраченные ныне поводья. Губы всадника приоткрыты, как будто он вот-вот заговорит. Голову его с длинными вьющимися волосами венчает корона. Безбородое лицо свидетельствует о том, что перед нами еще совсем молодой человек. На плечи всадника накинута плащ, скрепленный застежкой у горла, так носили дорожное одеяние. В прошлом «Магдебургский всадник» стоял на тонкой колонке под балдахином, похожим на табернакл и покрывавшим его, а также фланкирующие изваяния двух женщин, державших щит и копье (или знамя).

«Магдебургский всадник» (император Оттон I?) с площади Старого Рынка в Магдебурге. Магдебургский Музей истории культуры, ок. 1245–1250 гг.



Эта колонка-постамент первоначально была установлена напротив ратуши, где бургграф выполнял архиепископские и судебные обязанности, возложенные на него королевским указом. В отличие от большинства других конных статуй этот коронованный всадник был установлен не спиной к административному зданию, а лицом. Идея союза подчеркнута приоткрытым, словно перед началом речи, ртом и жестом правой руки. На основании этого, а также учитывая дорожное одеяние, был сделан вывод, что «Магдебургский всадник» изображает прибытие и встречу правителя. В XIV веке короля или императора, приближающегося к городу, встречали с балдахином. Под этим балдахином он въезжал в город и торжественно проезжал по его улицам. Приезд монарха был важен как возможность подтвердить права и привилегии города и местного духовенства, а также определенных групп населения. Такое прибытие представителя высшей власти и запечатлел в своем изваянии магдебургский скульптор.

Эту полноценную трехмерную статую (до некоторой степени испытавшую влияние «Бамбергского всадника»), этот символ закона и справедливости следует рассматривать снизу и с известного удаления. В том, что касается трактовки образа, магдебургский скульптор проявил истинно творческий подход. Об этом можно судить по подчеркнутому контрасту между крупными, тяжелыми, скругленными складками плаща и грузной фигурой коня, с одной стороны, и тонко проработанными линиями изящной прически всадника – с другой. Иными словами, для передачи человеческих черт создателю этой статуи – в отличие от скульпторов, работавших в соборе Наумбурга (о котором речь пойдет ниже), – не потребовалось опираться на конкретные образцы внешности донаторов. В магдебургской мастерской нашелся скульптор, способный развить принципиально новый стилистический подход к изображению человека. Историки искусства предполагают, что это был главный мастер, отвечавший за скульптурный декор этого собора.

«Мудрые и неразумные девы» (см. ил. на с. 342) представляют собой ансамбль из десяти статуй, по пять в каждой группе. Их оживленные позы и особенно развевающиеся складки одежд долгое время ставили историков искусства в тупик при попытке ответить на вопрос, где эти статуи размещались первоначально. Едва ли они могли располагаться на откосах портала или в каком-то ином месте, где их стесняла бы архитектура. Только после того как была предпринята попытка реконструкции утраченной алтарной преграды собора, было высказано предположение, что «девы» помещались в небольших глухих арках аркады, проходящей в верхней части преграды. Такое положение соответствовало бы их характеру свободно стоящих фигур, не рассчитанных на тесное примыкание к стене. Вероятно, «девы» стояли перед гладкой преградой по обе стороны от восседающих в центре на тронах Христа и Богоматери. «Мудрые девы» помещались справа от Христа, «неразумные» – слева. Две из десяти статуй по сей день стоят на первоначальных постаментах с растительным орнаментом (опоры остальных фигур заменены новыми). У всех фигур одна нога немного выдвинута вперед. Одетые по моде времени своего создания, эти евангельские девы представлены как неидеализированные девушки XIII века. Платья их, подпоясанные на талии, ниспадают длинными, глубоко прорезанными складками, скрывая ступни. «Мудрые девы» в плащах, брошенных на плечи, держат в руках светильники. На лицах их написана радость, ибо они допущены в Рай. «Неразумные девы», напротив,

Магдебургский собор.
«Неразумные девы».
«Райский портал», ок. 1245 г.



исполнены страха; руки их безвольно повисли, все еще сжимая незажженные светильники. Первоначально статуи были раскрашены, что в сочетании с выразительными жестами и мимикой производило впечатление исключительной, невиданной дотоле живости и правдоподобия.

Иконографически «девы» связаны с темой Страшного Суда. Главное достижение изваявшего их мастера состоит в искусной передаче простых человеческих чувств путем моделировки черт лица. «Девы» выражают свои эмоции настолько сильно, что средневековый зритель наверняка видел в них отражение собственного страха перед вечным проклятием на Страшном Суде. А для историка искусства магдебургские «девы» исключительно важны еще и потому, что эти фигуры в широких развевающихся одеяниях и с размахистыми жестами освободились от монолитности «архитектурной» скульптуры и от жесткой ориентации на вертикальную ось. В результате простая фронтальная точка обзора уступила место трехмерному восприятию фигуры.

Наумбург

Знаменитые фигуры донаторов, украшающие западный хор собора Святых Петра и Павла в Наумбурге (см. ил. на с. 343), принадлежат к числу самых выдающихся произведений европейской скульптуры XIII века. История их, вызвавшая немало дискуссий в среде историков искусства, рассматривалась с самых разных, подчас несовместимых друг с другом позиций; литература, посвященная этой теме, — настоящее зеркало идеологических поветрий, слишком часто влиявших на мнения специалистов. Если в одни периоды в центре обсуждения оказывались исторические и стилистические критерии, то в другие времена дискуссия наполнялась эмоциональными романтическими идеями, а порой над

Магдебургский собор.
«Мудрые девы».
«Райский портал», ок. 1245 г.



ней и вовсе брала верх шовинистическая идеология, заставлявшая ученых рассуждать об изначально присущей этим статуям «немецкости». И только во второй половине 60-х годов XX века комплексный научный подход ученых разных стран позволил внести в дебаты некоторую объективность. Разногласия не исчезли, но в целом картина начала проясняться. До сих пор, однако, остаются открытыми вопросы о времени появления этих статуй, об исторической мотивации их создания и установки в соборе, а также о том, как следует трактовать их в терминах истории искусства или культуры.

Двенадцать фигур донаторов, выполненные в натуральную величину, установлены вдоль боковых стен западного хора, перед связанными колоннами, поддерживающими свод. Они помещены на уровне окон, непосредственно над коридором, огибающим западную часть собора, — т. е. в той зоне и на той высоте, где естественно было бы расположить изображения святых или апостолов. Однако почти все эти статуи являются скульптурными портретами мирян; прототипы некоторых достоверно устанавливаются по надписям. Кроме двух фигур, помещенных просто у стен, все эти статуи неразрывно связаны с архитектурными элементами: подобно изваяниям, украшающим порталы французских соборов, они высечены из таких же цельных каменных блоков, что и секции связанных колонн, перед которыми они стоят. Эти колонны, в свою очередь, являются несущими конструкциями — неотъемлемой частью структуры сводчатого перекрытия. Следовательно, статуи были выполнены в период строительства хора. Более того, столь гармоничное единство архитектуры и скульптуры наводило многих на предположение, что скульптор, создавший эти статуи, и архитектор, под руководством которого возводился этот хор, — одно и то же лицо.

В знаменитом письме 1249 года, которое часто цитируется в связи со статуями наумбургских донаторов, епископ Дитрих фон Веттин призывает к пожертвованиям на строительство собора, которое к тому времени, очевидно, уже шло полным ходом. По-видимому, в то же время и были изваяны статуи: предположительно они датируются 40–50-ми годами XIII века. Однако упомянутый документ не исчерпывается просьбами о пожертвованиях. В нем перечисляются также десять *фундаторов* – основателей собора, т. е. донаторов XI века. Епископ приводит их как образцы для подражания, которым, по его мнению, должны следовать современники. Донаторов, увековеченных в камне, прихожане будут поминать в молитвах до тех пор, пока будет стоять собор. Итак, если причиной для создания статуй явился сбор средств на строительство здания, то интерпретировать изваяния донаторов следует именно с этой позиции. Своими пожертвованиями донаторы искупали грехи и приближались к желанному спасению души на Страшном Суде. Тот факт, что статуи их помещены на уровне окон, лишь ненамного выше коридора, означает, что жертвователи находятся в некой промежуточной зоне, на полпути к Небесному Иерусалиму.

«Наумбургскому мастеру» (как мы вынуждены называть его, поскольку имя создателя этих статуй неизвестно) удалось наделять свои творения индивидуальными чертами в такой мере, в какой этого не достигал еще ни один скульптор. Люди, которых ему надлежало изобразить, были мертвы уже более ста лет, и несмотря на то что в контексте культа священных реликвий уже сложилась традиция передавать индивидуальную внешность человека в его скульптурном изображении, создать настоящие портреты «Наумбургский мастер» был не в состоянии. Все фигуры донаторов – это относящиеся к XIII веку скульптурные изображения исторических лиц XI столетия. Между отдельными фигурами соблюдены столь же гармоничные соотношения, как между скульптурой и архитектурой западного хора в целом. Маркграф Эккехард и его супруга Ута в одеждах XIII века представляют высшую знать – сильную, уверенную в себе и аристократически надменную. Эккехард сжимает рукоять меча – символ своих судебных полномочий. Перед нами правитель в расцвете сил – быть может, немного обрюзгший, но все еще полный энергии и здоровья. Рядом с ним стоит его супруга, прекрасная и очаровательная, но столь же неприступная, – настоящая великосветская дама. Прикрываясь воротником плаща, она словно бы подчеркивает свою независимость – от всех, даже от мужа.

С востока хор донаторов отгорожен алтарной преградой, закрывающей мирянам доступ в святилище. Части преграды по обе стороны входа в хор украшены глухими аркадами (по две с каждой стороны). Над ними проходит фриз, разделенный на равные участки рельефами с изображением сцен Страстей Христовых. Но главное место в структуре преграды занимает портал (см. ил. на с. 344). Простая аркада, состоящая всего из двух стрельчатых арок, выдвинута вперед за плоскость преграды и увенчана щипцом, в котором помещается квадрифолий с живописным образом Христа на Страшном Суде в окружении ангелов, держащих орудия Страстей. Это изображение и надпись, окружающая квадрифолий, относятся к образной системе «Страшного Суда». Благодаря этому портал алтарной преграды приобретает статус, близкий к символической роли церковного портала. Но перемычка и центральная колонна здесь образуют крест, на котором помещено Распятие. Тимпаны обеих арок украшены фигурами ангелов с кадилами, а на откосах помещены





Слева:
Наумбург, собор Святых Петра и Павла.
Портал западной алтарной преграды,
ок. 1250 г.

статуи скорбящих Богоматери и апостола Иоанна. И миновать эти врата – нечто совсем иное, чем войти в церковный портал. Пройдя под распростертыми руками распятого Христа и вступив в хор донаторов, священник символически претерпевал Страсти Господни, причащался мук распятого Спасителя. Трудно найти другое столь же дерзкое произведение искусства, как эта алтарная преграда. Ведь всей своей образной системой она наделяла смертного заступника – священника – полномочиями по спасению душ донаторов, причем в тот самый момент, когда символический свидетель жертвоприношения Христова вступал в пространство, посвященное памяти этих донаторов.

Мейсен

Великолепный, часто именуемый революционным, шедевр пластического искусства, созданный «Наумбургским мастером», получил дальнейшее развитие в скульптуре собора в Мейсене. Мы не знаем, принадлежат ли какие-либо из мейсенских статуй самому «Наумбургскому мастеру» или же все они были изваяны его помощниками и учениками. Историки искусства усматривают в скульптурном декоре собора непосредственное продолжение стилистических традиций, заложенных «Наумбургским мастером». Было приложено много усилий к прояснению биографии этого неизвестного скульптора. Предполагается, что он учился во Франции, а самая ранняя из дошедших до нас его работ обнаружена в сохранившихся частях западной алтарной преграды собора в Майнце. Вероятно, в период создания этой преграды (убранной в XVII веке с первоначального места) «Наумбургский мастер» еще работал как независимый скульптор. В окрестностях Майнца сохранилась и еще одна работа, с уверенностью приписываемая этому скульптору, – рельеф, известный под названием «Басенхаймский всадник».

В Мейсене «Наумбургский мастер» или его последователи создали в XIII веке семь статуй – старейшие украшения собора. Эти изваяния делятся на две группы, расположенные в разных частях здания. Три фигуры – Богоматерь с Младенцем, Иоанн Креститель и диакон с кадилом – помещены в восьмиугольном портике. Остальные четыре статуи стоят в расширении верхнего хора, выстроенном, по-видимому, специально для них. У северной стены передней трапезной хора помещены император Оттон I и его вторая жена Адельгейда, напротив них святой Иоанн-Евангелист и епископ Донат. В результате у одной стены здания нашли себе место основатели собора, а у другой – их святые покровители.

Императорская чета, облаченная в парадные одежды, стоит у гладкой стены, что обеспечивает ей большую свободу жестов, – в отличие от фигур донаторов в Наумбурге, тесно связанных с элементами архитектуры. Императрица опирается на левую ногу, а правую отставила вбок; верхняя часть ее тела развернута в сторону императора. Адельгейда окружена символами власти, однако в ее позе и выражении лица отражается грустная задумчивость. Даже императорские инсигнии – корона и брошь – только подчеркивают высокое положение Адельгейды, но не гармонируют с чертами ее личности. При этом лица обеих фигур ничуть не менее важны, чем атрибуты власти: в каждом из них отразилось особое, индивидуальное отношение к императорским инсигниям. Более того, яркие личные черты обеих статуй выразительно контрастируют с символами царского достоинства. Этот контраст подчеркивается тем, что, несмотря на все внешнее великолепие изваяний, выражение лиц императора и императрицы говорит в первую

Мейсенский собор.
Император Оттон I и его супруга
Адельгейда.
Северная стена хора, ок. 1255–1260 гг.



Вверху:
Брауншвейг, собор Санкт-Блазиус.
Гробница Генриха Льва и его супруги
Матильды, ок. 1230–1240 гг.

Внизу:
Церковь аббатства Фонтевро.
Покойщиеся изваяния Ричарда
Львиное Сердце и его супруги.
Первая четверть XIII в.

очередь о самоуглубленности, о погруженности в свою внутреннюю человеческую суть. В этом отношении мейсенские статуи чрезвычайно близки скульптурным портретам донаторов из собора Наумбурга.

В фигурах святых покровителей собора, расположенных у южной стены этой небольшой пристройки к хору, напротив, изображена истинная сила. Закрепляя за собой ассоциацию с первыми стихами Евангелия от Иоанна, на которых открыта священная книга в руке евангелиста, епископ-святая обосновывает свою власть ссылкой на самого Бога. Как замечает по этому поводу Эрнст Шуберт, эпоха истинного могущества императорской власти миновала, и на смену ей пришла власть Церкви.

Мемориальная скульптура

Гробница Генриха Льва и его супруги Матильды

В середине XII века на севере Франции повсеместно распространился особый тип мемориальной статуи – *жизан*, лежащее изваяние усопшего, помещенное на его гробницу. Эту форму надгробного памятника использовали все чаще и чаще, особенно для украшения гробниц светских правителей. Первыми попытками изобразить на надгробии покойного, выставленного для прощания, стали статуи на гробницах Плантагенетов в церкви аббатства Фонтевро (между 1200 и 1256). Первоначально здесь их было шесть, но сохранилось всего четыре; недавно найдена пятая, но ее принадлежность к этой группе оспаривается. Эти четыре фигуры в отличие от более ранних изваяний не просто лежат на голых каменных плитах, а представляют собой изображения усопших, церемониально возложенных после смерти на богато украшенные ложа и облаченных в самые великолепные одеяния.

Самый ранний образец гробницы такого рода в Германии, выполненный около 1230–1240 годов, – двойная гробница в соборе Брауншвейга. Вероятно, она тесно связана с гробницами из Фонтевро, ибо ее украшают изваяния саксонского герцога Генриха Льва и его второй супруги Матильды – принцессы из рода Плантагенетов, приходившейся сестрой Ричарду Львиное Сердце, статуя которого входит в число четырех погребальных памятников из Фонтевро.

Статуя Генриха Льва несколько больше натуральной величины. Она покоится на скульптурном надгробии, которое помещено над саркофагом, погребенным под полом здания. В правой руке он держит миниатюрную модель храма, подтверждающую, что именно Генрих был основателем собора Санкт-Блазиус: в 1173 году, вернувшись из Иерусалима и Константинополя, он приказал реконструировать и богато отделать этот собор. Обвитый лентой меч, который Генрих прижимает к плечу левой рукой, символизирует судебную власть герцога. Генрих Лев изображен здесь щедрым и справедливым, а его супруга, увенчанная диадемой, – набожной и добродетельной. Статуя Матильды несколько меньших размеров лежит рядом с изваянием Генриха; руками, сложенными в молитвенном жесте, она в то же время запахивает плащ.

Но при всем своем великолепии эти готические статуи внутренне противоречивы. Головы обоих изваяний покоятся на подушках, тогда как ноги опираются на постаменты с растительным орнаментом, явно предназначенные для стоящих статуй. Таким образом, статуи Генриха и Матильды одновременно представлены в двух несовместимых позах. Подушки под головами и ниспадающие на



ложе складки одежды явственно говорят о том, что перед нами – лежащие фигуры, т. е. всего лишь смертные люди, подверженные всем превратностям земной жизни. И в то же время они изображены в расцвете сил, с открытыми глазами и, что еще более важно, в окружении символов своего происхождения и власти. Диадема Матильды позволяет узнать в ней дочь английского короля; меч Генриха Льва, как уже отмечалось, символизирует его роль суверенного правителя, наделенного судебными полномочиями, а модель храма в его руках – роль щедрого донатора.

Гробница архиепископа Зигфрида III фон Эпштейна в Майнце

В отличие от французских *жизанов* архиепископ Майнца Зигфрид III фон Эпштейн изображен на надгробной плите не только живым, но и в действии (см. ил. на с. 348). Композиция скульптурной группы на этом надгробии также внутренне противоречива. Голова архиепископа покоится на подушке, а ноги опираются на спины двух животных – дракона и льва, – прогнущиеся под его тяжестью. Архиепископ не одинок: его фланкируют две фигуры меньшего размера, на головы которых он возлагает короны. Каждый из этих сопутствующих персонажей держит в руке меч, перевитый лентой, – символ светского правосудия – и жезл, увенчанный лилией, который означает, что перед нами принцы, носящие корону по праву, засвидетельствованному Церковью. Их отождествляют с ландграфом Тюрингским Генрихом Распе и графом Вильгельмом Голландским.

Вся образная система этой надгробной плиты служит своего рода заявлением о политическом праве архиепископов Майнца короновать германских королей. В то же время она отражает один из самых драматических этапов борьбы между двумя универсальными силами – папой и императором, пришедший на середину XIII века. На соборе в Вене в начале 1237 года император Фридрих II избрал королем Германии и будущим императором своего девятилетнего сына Конрада и назначил регентом при нем архиепископа Майнца. В августе 1241 года умер заклятый враг Фридриха, папа Григорий IX, второй раз отлучивший императора от церкви в 1239 году. Поначалу архиепископ Майнца отказался объявить церковное проклятие в Германии, но после смерти папы, заключив союз с честолюбивым архиепископом Кельна Конрадом фон Хохштаденом, ввел отлучение в силу. Фридриху не удалось договориться и с папой Иннокентием IV, избранным лишь в 1243 году. Противники императора в конклаве кардиналов постоянно брали верх, и 12 июля 1245 года, на совете в Лионе, куда папа бежал, спасаясь от Фридриха, было наконец принято решение о смещении императора. В то же время все подданные Фридриха были освобождены от клятв верности императору.

Генрих Распе, ставший регентом после отступничества двух упомянутых князей церкви, начал колебаться, как только Иннокентия IV избрали папой, и уже в начале 1244 года переметнулся на сторону папской партии. В мае 1246 года Распе избрали германским королем (так называемый «антикороль»); за согласие занять трон он получил от папы 25 тысяч серебряных марок. Его называли в насмешку «*rex clericorum*» («король попов»). Коронация так и не состоялась, ибо Распе вскоре умер – 12 февраля 1247 года. Его преемником в роли антикороля стал граф Вильгельм Голландский. Распространить свое влияние сколь-либо далеко за пределы рейнских земель ему не удалось.

Таким образом, надгробная плита – в своей первоначальной роли всего лишь крышка гроба – здесь оказывается в первую очередь

декларацией политических притязаний архиепископа в контексте соперничества между немецкими епископами за право коронации монархов.

Гробница архиепископа Уриэля фон Геммингена

Верхний и Средний Рейн оставались центрами деятельности выдающихся скульпторов не только в XIII веке, но и значительно позднее. В области мемориальной пластики конец позднеготического периода ознаменовался еще одним примечательным памятником, также хранящимся в соборе Майнца. Это гробница архиепископа Уриэля фон Геммингена (см. ил. на с. 349), умершего в 1514 году. Создателем надгробия считают Ганса Баккоффена (ок. 1460/1470–1519), а следовательно, оно должно было быть выполнено между 1514 и 1519 годами. У подножия креста, вокруг которого парят ангелы, стоят в епископском облачении два главных святых майнской епархии – святой Бонифаций и святой Мартин. Между ними, над черепом (символом Голгофы), помещена коленопреклоненная фигура архиепископа, который благоговейно взирает на распятого Христа. В настоящее время этот надгробный памятник находится не на своем первоначальном месте. Более того, в скульптурном ансамбле недостает нескольких второстепенных фигур, голова Геммингена подверглась существенной реставрации, а маленького мальчика, выглядывающего из-за его спины, в этой группе прежде не было: его появление – плод заблуждения реставраторов.

На гербах, помещенных по обе стороны от подножия креста, изображены геральдические знаки города Майнца и рода Геммингенов. Надпись гласит, что памятник этот был воздвигнут по распоряжению преемника покойного архиепископа – Альбрехта фон Бранденбурга. Именно Альбрехт пригласил в Майнц скульптора Ганса Баккоффена. Первая запись о пребывании Баккоффена в Майнце появилась лишь за десять лет до его кончины. За недостатком сведений о других мастерах Баккоффену приписывалось множество первоклассных произведений пластического искусства. Первое же упоминание об этом скульпторе было сделано в 1509 году в связи с деревянным распятием (ныне утраченным), которое он вырезал для церкви Санкт-Стефан в Майнце. Помимо надгробия Уриэля фон Геммингена, важнейшей работой Баккоффена считается стоящий в том же соборе памятник архиепископу Якобу фон Либенштайну (умер в 1509).

Религиозная пластика

Архитектурная и мемориальная скульптура были главными типами пластики, производившимися в соборных мастерских. С середины XIII века скульпторы-ремесленники все чаще изготавливали деревянные статуи, которые затем раскрашивали специализировавшиеся на этом живописцы. Такие статуи, выполнявшиеся по заказам монастырей и приходских церквей, полностью освободились от привязанности к архитектуре и стали свободно стоящими, переносными. Из этого следовало, что форма статуи теперь могла лучше соответствовать меняющимся религиозным потребностям. Более того, статуя, форма которой отклонялась от традиционной, могла, в свою очередь, воздействовать на религиозную практику верующих.

О том, насколько мощным было влияние религиозных образов, запечатленных в искусстве, говорит тот факт, что подчас они становились причинами кровопролитных войн и объектами



Майнц, собор Святых Мартина и Стефана.
Надгробная плита архиепископа
Зигфрида III фон Эпштейна, после
1249 г.

Справа:
Майнц, собор Святых Мартина
и Стефана.
Гробница архиепископа Уриэля фон
Геммингена,
между 1514 и 1519 гг.



«Мадонна с Младенцем на широком престоле».
Кельн, ок. 1270 г.
Дуб, роспись. Высота 61,5 см,
ширина 46 см, глубина 20 см.
Кельн, музей Шнютгена



варварских актов иконоборчества. Еще в незапамятные времена авторы Ветхого Завета закрепили почитание священных изображений как идолопоклонничество. Синод в 754 году подтвердил библейский запрет на том основании, что материальное изображение Христа расщепляет его единую и неделимую сущность на божественное и смертное начала. Но в позднее Средневековье многие священники стали оспаривать правомочность такого запрета, утверждая, что последний относится к ветхозаветным законам Моисея, т. е. к той эпохе, когда Бог еще не явился в мир в человеческом облике. А с той поры как Бог принял телесную оболочку и заключил с человечеством Новый Завет, изображение его уже не следует считать грехом. Напротив, такое изображение полезно, ибо обладает такой же просветительской ценностью для неграмотных, как Священное Писание — для обученных искусству чтения. В результате в начале XIV века появилось множество новых культовых изображений и новые иконографические типы, связанные, по большей части, с темой Страстей Христовых и предназначенные для того, чтобы пробудить в зрителе сострадание и набожность.

Впрочем, природа подобной набожности постоянно навлекала на себя ожесточенные нападки, поскольку всегда оставалась опасность, что верующий перестанет отличать изображение от собственно святого или Бога. Поэтому создатели религиозных статуй вынуждены были опираться на культ священных реликвий. Уже в эпоху Оттонов переносные статуи стали использоваться как хранилища для реликвий. В значительной мере это позволяло владельцам священных изображений избежать обвинений в идолопоклонничестве, ибо считалось, что в реликвии присутствует вся личность святого. На смену ранним реликвариям, которые выполнялись в форме соответствующей части тела (так называемым «говорящим реликвариям»), постепенно пришли бюсты и фигуры святых в полный рост. Первоначально реликвии, включавшиеся в них, оставались на виду как доказательство аутентичности образа, но затем их стали скрывать внутри статуи.

Богоматерь во славе

В коллекции музея Шнютгена в Кельне хранится небольшая статуя, относящаяся к типу «Богоматери во славе» и известная как «Мадонна с Младенцем на широком престоле». Из-за исключительно высокого качества работы ее часто приписывали французскому мастеру, но недавние исследования показали, что «Мадонна» — произведение кельнской мастерской (отчасти это подтверждается тем, что она вырезана из рейнского дуба). Ее современный вид — результат реставрации, которую датируют 1317 годом. Во время этой реставрации боковые стенки престола были сняты, а сиденье распирено. Кроме того, для включения статуи в алтарный ансамбль спинка трона была сделана более плоской. Живописец-реставратор обновил роспись статуи, используя при этом цвета, отличавшиеся от первоначальных, а вдобавок, в соответствии со вкусами своей эпохи, снабдил «Мадонну» обильной позолотой. Лево́й ногой Богоматерь попирает миниатюрного дракона; на ее приподнятом левом бедре стоит Младенец Христос, которого она придерживает левой рукой.

Правой рукой Мадонна протягивает Младенцу яблоко, но тот не обращает на него внимания. Взгляд Христа устремлен ввысь, и благодаря этому мотиву статуя производит разное впечатление при рассмотрении с различных точек. С простой фронтальной точки обзора может показаться, что Иисус смотрит в глаза Марии, но трехчетвертной профиль показывает, что взор Младенца обращен к небесам. Мать тоже смотрит не на ребенка, а куда-то вниз и в бесконечную даль, мимо зрителя. На первый взгляд кажется, что две фигуры этой композиции взаимодействуют между собой, но при ближайшем рассмотрении становится ясно, что внимание их обращено вовсе не друг на друга. Христос, который изображен здесь уже не как младенец, а как взрослый человек в миниатюре, намекает направлением своего взгляда и на свое происхождение, и на свою миссию и грядущую судьбу. Во взгляде его земной матери зритель угадывает предчувствие мук, ожидающих ее сына. Яблоко, которое Мария держит в руке, позволяет отождествить ее с «новой Евой», а следовательно, символизирует окончательную победу над злом и спасение от греха. Приблизительная датировка статуи 1270 годом, полученная при сопоставлении с образцами французской пластики той эпохи, подтвердилась в результате исследования первоначальной росписи (до наших дней сохранилась аналогично расписанная «Мадонна Кендениха», датируемая практически тем же периодом и также хранящаяся в музее Шнютгена).

Михель Эрхарт.
Равенбургская «Мадонна
Милосердия», ок. 1480–1490 гг.
Липа, роспись.
Высота 135 см.
Берлин, Государственные музеи:
Прусский фонд Культуры, Галерея
скульптуры.

«Мадонна Милосердия»

Тип изображения Богоматери-заступницы, как правило, стоящей и прикрывающей своим распахнутым плащом группу верующих, – по-видимому, обязан своим появлением одному из положений средневекового права. Женщинам благородного происхождения закон давал особую привилегию – даровать гонимым людям, взывающим к ним о помощи, «покров» или так называемую «защиту плаща», т. е. прибежище, в котором они могли бы не опасаться преследований. Этот мотив встречается в теологической литературе с самого начала XIII века; вскоре он появляется и в пластических искусствах, а в конце XIII века на его основе складывается особый тип священного образа, который получает повсеместное распространение в последующие два столетия. В религиозном плане этот символ – юридический по своему происхождению – ассоциировался не только с Богородицей как самой могущественной из заступниц человека перед Господом, но и с другими женщинами-святыми (такими, например, как святая Урсула или святая Одиль). Активнее всего пропагандировали этот образ цистерцианцы и доминиканцы; он часто фигурирует в описаниях видений.

Знаменитую «Мадонну Милосердия» из берлинской коллекции скульптуры истории искусства первоначально приписывали равенбургскому скульптору Фридриху Шрамму, но сейчас ее единодушно считают произведением Михеля Эрхарта из Ульма. Высокая и стройная Богородица стоит на постаменте, окрашенном в цвет зеленой травы. Выражая движение лишь легким изгибом тела, она придерживает распахнутое одеяние в бережном жесте «покрова». Под ее плащом укрывается множество верующих. Элегантная сдержанность и благородство позы Мадонны превосходно гармонируют с выражением лица; особое впечатление производит необыкновенно изящная, тонкая шея. Все эти черты в сочетании с артистическим обрамлением лица Мадонны ниспадающими на плечи волнистыми волосами и покрывающим прическу платком говорят о том, что Эрхарт стремился воплотить в своем творении идеализированный образ красоты. Той же цели послужила многоцветная роспись статуи, в основном сохранившаяся до наших дней.

«Пьета»

«Пьета» – один из самых волнующих и трогательных типов христианской иконографии. Как самостоятельная разновидность священного образа этот тип сложился в конце XIII века. Свое немецкое название – «Vesperbild» («Вечерний образ») – он получил в связи с обычаем, предписывавшим во время вечерни на Страстную пятницу (между смертью Христа на кресте и положением во гроб) вспоминать скорбь Богоматери над снятым с креста телом ее Сына. Итальянское название «*Pieta*» – в буквальном переводе «сострадание» – лучше отражает природу культа, связанного с этой сценой. В образе матери, горюющей над телом распятого сына, перед зрителем предстает живая человеческая боль, вопиющая о личном сострадании. И посредством такого *compassio*, приобщения к универсальной духовной и физической боли, средневековый зритель приходил в состояние глубокого мистического волнения. Этому нередко сопутствовало ритуальное самобичевание групп так называемых флагеллантов, а также – со времен Франциска Ассизского – появление стигматов.

Один из самых известных образцов этого типа, прославившийся своей особой выразительностью, – «Пьета» из бывшей коллекции



«Пьета» Рёттгена.
Средний Рейн, ок. 1300 г.
Липа, роспись. Высота 88,5 см
(с постаментом).
Бонн, Музей Рейнских земель



Рёттгена, ныне хранящаяся в Музее Рейнских земель в Бонне. Богоматерь с искаженным мукой лицом держит на руках тело Сына, чудовищно и жестоко истерзанное. Голова Христа, увенчанная терновым венцом, безжизненно запрокинута. Крупные, похожие на виноградины, капли крови сочатся из ран (аллюзия на образ Христа как «мистического виноградника»). Отличительная особенность «Пьеты» Рёттгена, созданной около 1300 года и принадлежащей к числу первых статуй такого типа, – непосредственная и убедительная передача душевной и физической боли. Подобно апокалиптическим пророчествам того периода, такое наглядное изображение страданий отражает мистические настроения и глубокие религиозные переживания, воцарившиеся в обществе в эпоху войн и эпидемий чумы, опустошавших Европу с середины XIV века. Вскоре образ «Пьеты» проник из Германии в другие европейские страны.

«Пьета» из собора Санкт-Мартин во Фрайберге принадлежит к другому типу «Пьеты», который сформировался около 1400 года одновременно с типом «Прекрасной Мадонны» и также отличался

«Пьета»,
начало XV в.
Дерево, роспись.
Фрайбергский собор



большей утонченностью. Собранные в пышные складки одеяние Богоматери и молодое прекрасное лицо, на котором застыла тихая скорбь, отражают придворные вкусы того времени. Безжизненное тело Христа тоже изображено не столь жестоко истерзанным; в стиле того периода оно лежит почти горизонтально на коленях Богоматери. Не соответствующая общей позе запрокинутая голова и чрезвычайно натуралистичное оформление волос – плоды поздней реконструкции статуи.

«Христос со святым Иоанном»

Источником священного образа, возникшего в скульптуре юго-западных областей Германии в начале XIV века, стали два фрагмента Евангелия от Иоанна. Во время Тайной Вечери, когда Иисус предсказывает, что один из апостолов предаст его, «один... из учеников Его, которого любил Иисус, возлежал у груди Иисуса» (Иоанн; 13,23). Именно Иоанн «приклонился к груди» Иисуса, чтобы спросить, кто предаст его. Мотив близких личных отношений

«Христос и святой Иоанн Евангелист». Зигмаринген, ок. 1330 г.
Дуб, роспись и позолота.
Берлин, Государственный музей,
Прусский фонд Культуры

между Христом и святым Иоанном был рано усвоен теологией и иконографией и ассоциировался с брачной символикой Песни Песней. Появление готических статуй, изображавших Христа со святым Иоанном, тесно соотносилось с образами видений, посещавших некоторых германских женщин-мистиков в XIII веке и красочно описанных ими в ряде сочинений. В монастырях дружба между Христом и святым Иоанном, нагруженная брачной символикой, становилась предметом глубокого мистического созерцания, способного привести к *unio mystica* – состоянию мистического единения души с Христом.

Молодой Христос восседает на узкой скамье. Справа от него сидит Иоанн, возлюбленный ученик, красивый и совсем юный; голова его склонена на грудь старшего друга. Глаза Иоанна закрыты, правая рука лежит на правой руке Христа; левой рукой Христос нежно обнимает Иоанна за плечи. Две эти фигуры как бы сплавлены в одну, а мягко струящиеся, позолоченные одежды наполняют телесные тона росписи поистине небесным сиянием. От этой статуи, изображающей мистическое единение ученика с Господом, исходит чувство глубокого умиротворения и интимной нежности.

Искусствовед Хельга Скиурье указывает, что оба типа духовности, представленные в образах Пьеты и Христа со святым Иоанном, относятся к одной и той же сфере – сфере монастырской жизни: «Сдерживаемые эмоции женщин, заточенных в монастырях, в равной мере находили выход как в *unio mystica*, так и в *compassio*». Действительно, ранние монастырские статуи весьма эмоциональны. В них отразился конфликт между надеждами монахов и монахинь (по большей части – выходцев из аристократических семейств) на полное удовлетворение интеллектуальных и эмоциональных запросов, с одной стороны, и аскетической монастырской жизнью и воздержанием – с другой. «Образцы ранней религиозной пластики, находившиеся в монастырях, помогали разрешать этот конфликт», – заключает Скиурье, добавляя, что иконографический тип «Христос и святой Иоанн» стал первым в истории христианской скульптуры изображением эмоциональной и физической близости между двумя людьми.

Стиль Парлержей

Около середины XIV века в историю искусства вошла семья мастеров, оказавшая во второй половине столетия решающее влияние на развитие архитектуры и скульптуры. Отличительной чертой скульпторов из этого семейства была тщательная имитация натуры. Эта тенденция проявлялась не только в портретной скульптуре, но и в восприятии человеческого тела вообще, в изображении одежды, а также растительных элементов в пластических орнаментах. Такой принципиально новый тип скульптуры получил всеобщее признание и оказался чрезвычайно влиятельным, хотя ему и приходилось соперничать с традиционными типами священных образов, снова и снова подтверждавших свою чудотворную силу.

Историки искусства предпочитают говорить о «стиле Парлержей» вообще, поскольку многие проблемы с атрибуцией произведений отдельных членов этого семейства до сих пор не разрешены. Документальные свидетельства о династии Парлержей фрагментарны. Впрочем, известно, что уроженец Кельна Петр Парлерж (1330/1333–1399) – самый, пожалуй, значительный представитель своего рода – поступил на службу к Карлу IV в начале 50-х годов, как полагают, в возрасте 23 лет. Вскоре он стал самым знаменитым мастером Праги – города, который Карл намеревался



Генрих IV Парлерж (?).
«Бюст Парлержа», консоль
с растительным орнаментом.
Кельн, ок. 1390 г.
Липа, роспись.
Музей Шнютгена, Кельн

превратить в интеллектуальную и художественную столицу Центральной Европы, достойную соперницу Парижа.

Так называемый «Бюст Парлержа» – консоль с растительным орнаментом, выполненная в форме головы и плеч молодой женщины. На ее нежном округлом лице, обрамленном золотистыми кудрявыми волосами, застыла полуулыбка. Женщина одета в платье с широкой горловиной, украшенное на груди гербом Парлержей. Ее голова, напоминающая голову Христа в терновом венце или голову коронованной Богородицы с готических рельефов, увенчана вьющимися стеблями растения, листья которого образуют поверхность консоли. Роспись этого бюста, дошедшая до наших дней, датируется более поздним временем, чем скульптурная работа, однако имеются документальные сведения о том, что консоль была раскрашена изначально. Вероятно, ее изготовили для готического монастыря Санкт-Мариенграден в Кельне (разрушенного в 1817). Именно там этот бюст-консоль и обнаружили. В настоящее время он хранится в музее Шнютгена. Считается, что это – произведение Генриха IV Парлержа.

Необыкновенное обаяние этого женского лица, по-видимому, связано с тем, что оно, с одной стороны, является типичным образцом так называемого «мягкого стиля», а с другой – чрезвычайно похоже на портрет (прототип его неизвестен, но, возможно, перед нами скульптурное изображение какой-либо женщины из семейства Парлержей). Впрочем, в своей функции консоли этот бюст, по гипотезе Антона Легнера, дополнялся не дошедшей до нас статуей Богородицы, выполненной в «мягком стиле». Если на консоли действительно стояло изображение Богородицы, то «Бюст Парлержа» можно истолковать как изображение Евы. Кроме того, установлено, что растение, венчающее бюст, – это полынь, которая в Средние века ассоциировалась с Девой Марией и, соответственно, могла создавать символическую связь между этими двумя центральными женскими персонажами христианской религии. В результате перед нами оказывается образ, отражающий традиционное соотношение между Евой и Марией: служение Марии избавило мир от смерти и греха, постигших человечество из-за ослушания Евы. Если все эти гипотезы верны, то, включив в такую скульптурную группу портрет своей родственницы, Парлерж продемонстрировал тем самым полную уверенность в себе и гордость от сознания исключительной важности порученной ему работы.

«Прекрасные Мадонны»

На рубеже XIV–XV веков европейское искусство достигло беспрецедентного стилистического единообразия. В результате постоянных контактов и обмена художниками между европейскими дворами всякий стиль, выражающий какую-либо конкретную эстетику, – не только в скульптуре, но и в других формах искусства, – в конце XIV века распространялся по Европе так стремительно, что обнаружить его истоки в ретроспективе нелегко. Однако сохранилось множество указаний на то, что стиль, о котором пойдет речь далее, – так называемая «интернациональная готика» – возник, или был «изобретен», в Богемии. Отсюда он очень скоро проник во многие европейские страны, не в последнюю очередь благодаря работам Парлержей. Самыми выдающимися его образцами – и самыми наглядными в области скульптуры рубежа XIV–XV столетий – стали статуи, которым искусствоведы дали удачное название «*Schöne Madonnen*» – «Прекрасные Мадонны». В основе их лежал сформировавшийся в русле французской архитектурной скульп-



туры XIII века тип стоящей Богородицы с Младенцем, сидящим на ее левой руке. Однако статуи конца XIV века задали новые стандарты как для скульптуры в целом, так и для культовых изображений в частности.

В отличие от более ранних религиозных статуй «Прекрасные Мадонны» уже не являлись хранилищами священных реликвий, прежде необходимых для обоснования культовой ценности образа. Благодаря исключительной эстетической утонченности эти статуи, выполненные в новом стиле, одной своей формой выражали религиозную идею, которая некогда воплощалась в реликвии. В результате религиозное значение таких произведений искусства возросло настолько, что старинный страх идолопоклонничества перешел в свою противоположность: почтение, которым пользовались эти статуи, уже основывалось на отождествлении прототипа священного образа с самим образом. Искусство стало важнейшей опорой для верующего в его религиозных чувствах.

«Мадонна Фризских ворот»

Один из самых выдающихся образцов нового стиля хранится в музее Шнютгена в Кельне (см. ил. на с. 355). Согласно преданию первоначально эта «Мадонна» украшала Фризские ворота Кельна, разрушенные в 1882 году. Статуя выполнена из орехового дерева и в основном сохранила первоначальную окраску. Торс этой стоящей «Мадонны» грациозно и легко изогнут, левой рукой она держит Младенца Христа. Правые руки обеих фигур утрачены. В левой руке Христос держит птичку. Плащ Марии, подобранный на левом бедре, ниспадает множеством трубчатых складок, доходя до колен;

«Мадонна Фризентор».
Кельн, ок. 1370 г.
Орех, роспись и
позолота. Высота 132 см,
ширина 41 см, глубина 32 см.
Кельн, музей Шнютгена

из-под него видно длинное платье, плавные вертикальные складки которого изящно гармонируют с горизонтальными складками плаща. Ткань тесно прилегает к телу, поэтому под ней хорошо различимы очертания фигуры. Складки плаща и платья не слишком пышны. Стилистически эта кельнская Мадонна близка статуям апостолов с откоса портала Святого Петра на южном фасаде собора. Оригиналы этих изваяний, созданных скульпторами школы Парлержей, ныне хранятся в епархиальном музее. Складки одеяний у них проработаны не настолько тщательно, как у «Мадонны Фризских ворот», но общие очертания апостолов выглядят более массивными и монолитными, а телесные тона их окраски не столь разнообразны. Однако вполне вероятно, что и апостолы, и «Мадонна» были выполнены в одно и то же время, хотя и в разных мастерских. «Мадонна Фризских ворот», датируемая приблизительно 1370 годом, считается самой ранней из известных нам крупных статуй типа «Прекрасные Мадонны», получившего особенно широкое распространение в Германии. Первой статуей, созданной по ее образцу, считается «Мадонна» из аббатства Альтенберг, ныне хранящаяся в Браунфельском замке.

Майнцские «Виноградные Мадонны»

Вариантом типа, представленного «Мадонной Фризентор», являются статуи Богоматери, которые создавали скульпторы Среднего Рейна около 1400 года. Их называют «Виноградными Мадоннами» или, реже, «Мадоннами со скипетром-крестом». Вместо традиционного скипетра, увенчанного лилией, эти Мадонны держат в правой руке распятие в форме дерева. У «Богоматери», некогда стоявшей на улице Корбгассе в Майнце, а ныне хранящейся в Музее Среднерейнских земель, такое распятие выполнено в виде лозы, усыпанной виноградинами. Это – аллюзия на средневековый образ Марии как плодоносящей виноградной лозы, породившей Христа – «мистический виноград», – на кресте даровавшего людям вино спасения.

Мадонна того же типа из кармелитской церкви в Майнце держит в руке крестное дерево, вокруг которого витают ангелы, собирающие кровь из ран распятого Христа. Над ним изображен пеликан, разрывающий клювом собственную грудь, чтобы напоить птенцов своей кровью. Это – символ Христа, приносящего себя в жертву ради человечества. Увенчанная великолепной короной, эта Богоматерь представлена как Царица Небесная. Младенец Христос правой рукой держится за накидку матери. На левой ладони у него сидит птица со свитком в клюве (намек на «Мадонну» с улицы Корбгассе, где Младенец Христос изображен пишущим).

Общим с «Мадонной Фризентор» у майнцских Мадонн является легкий S-образный изгиб туловища и специфические очертания одежды, для которых характерны длинная диагональная дуга, идущая от левого бедра к правой ступне Мадонны, и плащ до колен, задрапированный горизонтальными складками, переходящими на боках в вертикальные трубчатые. Еще одна общая черта – широкое лицо, обрамленное волнистыми локонами. Популярность этого типа «Мадонны» и тесное стилистическое сходство между всеми его образцами свидетельствуют о том, что все они могут восходить к некоей неизвестной нам, но чрезвычайно важной культовой статуе. На значимость этого гипотетического прототипа указывает стремление позднейших скульпторов как можно более точно передать в своих творениях его исходные черты. В поддержку такой гипотезы говорят серебряная статуэтка из сокро-



«Богоматерь».
Средний Рейн, ок. 1390 г.
Красный песчаник, гипсовая
реставрация.
Высота 151 см.
Майнц, кармелитская церковь



вищницы собора в Ахене, очень рано – еще в 1330 году – воплотившая в себе эти типичные мотивы, и ряд скульптур, датируемых концом XIV века.

Франкфуртская «Троица» Ганса Мульчера

Переход от вышеописанных «*Schönen Stils*», «прекрасных стилей», с их почти абстрактной идеализацией к позднеготическому реализму ознаменовался появлением франкфуртского высокого рельефа «Святая Троица» (см. ил. на с. 357). Ангел поддерживает мертвого или умирающего Христа. Голова Христа, увенчанная терновым венцом, бессильно склонена набок, рот и глаза слегка приоткрыты, руки безвольно повисли. Справа от ангела стоит Бог-Отец, поднявший руку в жесте благословения. Между головами Отца и Сына помещен голубь – символ Святого Духа. Первоначальное обрамление этого рельефа утрачено. Предполагается, что когда-то он был украшен ажурным орнаментом, подчеркивавшим объемность композиции.

Наблюдательность скульптора и мастерская передача натуры отразились, прежде всего, в проработке тела Христа. Густая сеть набухших вен покрывает его руки и ноги; анатомически точно оформлены ключица и ребра; о натуралистическом подходе к изображению человеческого тела свидетельствует тонкая двойная складка кожи над пупком. Окраска фигуры также чрезвычайно реалистична. Цвет кожи передан тщательно продуманным сочетанием тонов: прорисованы голубоватые тени, четко выделены вены, кровоточащие раны окрашены в красный цвет. Объемностью и натуралистической окраской отличаются также лица и руки Бога-Отца и ангела. Телесные тона превосходно контрастируют с неокрашенным алебастром одеяний Отца и ангела, отделанных позолотой лишь по краю подола. Здесь оказались исключительно уместны такие свойства алебаstra, как матовость и полупрозрачность. Свет, проникающий сквозь поверхность алебаstra, приобретает нежный молочный отлив, и кажется, будто это мягкое свечение идет изнутри самого камня. Складки алебастровых одеяний Отца и ангела, образующие орнаментальное обрамление для истерзанной фигуры Христа, словно заключают в себе некую тайну, напоминая о священной мистерии Распятия и о принадлежности лиц Святой Троицы миру иному.

В этом произведении, которое не принадлежит к традиционным типам «Троицы» или «Престола милосердия» в чистом виде, различные компоненты сочетались столь удачно, что вся композиция приобрела глубочайший, невероятно насыщенный религиозный смысл. Но самая, пожалуй, поразительная особенность рельефа состоит в том, что Христос изображен здесь в облике умирающего человека. Скульптор сумел исключительно точно уловить самый момент умирания, за счет чего жертва Христова приобрела в этой трактовке мощный эмоциональный компонент. Фигура ангела, поддерживающего Христа, позволяет сопоставить композицию рельефа с иконографическим типом так называемого «Ангела скорбящего». Что касается типа священного образа, известного под названием «Престол милосердия», то в нем Бог-Отец изображается восседающим на троне и держащим крест, на котором распят Сын. Между ними парит голубь – символ Духа Святого. Теологически такая композиция означает принятие жертвы, посредством которой воплощается божественный замысел Спасения.

В стилистическом отношении этот рельеф, созданный около 1430 года Гансом Мульчером (ок. 1400–1467), многим обязан позднеготическому реализму Нидерландов. О том, как проходило

Ганс Мультчер.
«Святая Троица».
Замок Зандицелль, ок. 1430 г.
Алебастровый рельеф, частично
расписанный.
Высота 28,5 см, ширина 16,3 см.
Франкфурт-на-Майне, Музей
скульптуры Либигхаус



обучение Мультчера, нам почти ничего не известно, но не вызывает сомнений, что он был знаком с иконографией и формальной образностью «прекрасных стилей». Весьма вероятно также, что он провёл несколько лет в бургундско-нидерландских землях, где познакомился с новаторским натурализмом начала XV века. В 1427 году Мультчер получил ульмское гражданство и был освобожден от налогов и от обязанности принадлежать к какой бы то ни было гильдии. О том, что Мультчер был выдающимся скульптором, говорит и дарованный ему статус «присяжного мастера».

Позднеготические заалтарные образы

К концу XIII века конструкция готических алтарей претерпевает значительные изменения, связанные с литургическими реформами. Для романского периода был обычен алтарь-стол. Священник во время богослужения стоял за этим столом (*mensa*). Ранней формой изобразительного декора алтаря служило покрывало: либо алтарь покрывали свешивающейся спереди тканью, либо помещали перед ним специальную пластину, украшенную росписью. Но когда сложилась традиция ставить на алтарь реликварии, священнику пришлось стоять перед алтарем и служить мессу, повернувшись спиной к прихожанам. Со временем на основе реликвария выработался новый тип украшения алтаря – заалтарный образ. Первоначально это были простые расписанные панели, устанавливавшиеся у задней стороны алтаря. Затем заалтарный образ, к которому во время службы были обращены лицом и священник, и прихожане, превратился в обычный элемент храмовой утвари и стал новым потенциальным носителем пластического декора. Вплоть до начала XVI века его архитектурная композиция непрерывно совершенствовалась.

Заалтарный образ с «Распятием» из Римини

В Музее скульптуры Либигхаус (Франкфурт-на-Майне) хранится группа алебастровых статуй с алтаря, созданного около 1430 года для церкви Санта-Мария делле Грации в Римини. До наших дней сохранились только фигуры, а рама, в которой они помещались, утрачена (см. ил. на с. 358, 359). Расположение этих статуй в музейной экспозиции – не более чем попытка реконструкции. В центре композиции помещен необычно высокий крест. Подножие этого креста обнимает Мария Магдалина, вззирающая снизу вверх на умершего Христа. Кресты с распятыми разбойниками, стоящие по бокам, значительно меньше центрального распятия. Перед правым из этих боковых крестов стоят три скорбящие Марии; с ними римский центурион Лонгин и слуга. Перед левым крестом расположена группа со Стефатом (солдатом, в насмешку предложившим Христу губку с уксусом) и босым юношей. Между двумя этими фигурами и центральным крестом стоит скорбящий Святой Иоанн. Сцена «Голгофы» дополнена двенадцатью статуэтками, изображающими апостолов.

Несмотря на стилистическую общность между фигурами двух этих групп, исполнены они в различной манере, что заставляет предположить участие в работе нескольких скульпторов. Обычно считается, что «Апостолы» изваяны раньше и выполнены в более традиционном духе, а фигуры из сцены «Голгофы» созданы позднее и в них обнаруживаются новаторские черты. Однако представляется вероятным, что эти стилистические расхождения служат лишь для выражения различий в содержании двух пластических композиций. Длинные одеяния апостолов единообразны; поверх них наброшены куски ткани, служащие плащами. Все фигуры с характерным S-образным изгибом обильно окутаны тканью; распределение складок одежды всюду почти одинаково. Правда, апостолов можно отличить друг от друга по головам, но их черты не индивидуализированы. Прекрасным очертаниям складок ткани соответствуют стилизованные линии волос и бород. Эти фигуры, абстрактные и вневременные, служат превосходным фоном для изображения событий на Голгофе. Апостолов из Римини можно рассматривать как поздние образцы «мягкого» стиля.

Сцена «Распятия» изображена в совершенно ином ключе. Лица статуй, стоящих в группах по бокам от центрального креста, выпол-

Заалтарный образ с «Распятием» из Римини. Южные Нидерланды или Северная Франция, ок. 1430 г. Алебастр, без росписи. Высота креста 225,5 см, ширина креста 91,2 см. Франкфурт-на-Майне, Музей скульптуры Либигхаус



нены настолько натуралистично, что каждая фигура приобрела ярко выраженный, неповторимый характер. Безрассудство Лонгина и глупость его слуги доведены здесь до крайности и накладывают печать уродства на их внешность. Эти свидетели Распятия, облаченные в современную скульптору, а подчас и самую модную одежду, наделяют всю сцену полнокровной правдой жизни и внушают зрителю исключительно сильное чувство сопричастности к изображенным событиям.

Заалтарный образ из Блаубойрена

Алтарь церкви бывшего бенедиктинского аббатства Блаубойрен украшен заалтарным образом, достигающим в высоту почти 12 метров. Образ этот был создан ульмскими скульпторами Михелем и Грег-

ром Эрхартами (см. ил. на с. 360–361). Сохранились документы, свидетельствующие о том, что Михель работал в Ульме в качестве скульптора с 1469 по 1522 год. Его сын Грегор (1460/1479–1540) впервые упомянут в письменных источниках в 1494 году в Аугсбурге. До 1497 года он, вероятно, обучался и работал в отцовской мастерской в Ульме.

Блаубойренский заалтарный образ с пределлой-подножием такой же ширины, что и алтарный стол, имеет форму полиптиха с двумя раскрывающимися боковыми створками. Внешняя и внутренняя стороны этих створок, а также предела украшены росписью. Скульптурный декор предстал в зорам прихожан лишь в те дни, когда распахивались боковые створки, – т. е. по самым главным праздникам – в честь Богоматери и на Рождество.



На пределле помещены фигуры Христа и апостолов в половину натуральной величины, а в центральной секции стоит, опираясь ногами на полумесяц, Мадонна с Младенцем. Справа от нее – Иоанн Креститель (святой – покровитель блаубойренской церкви) и святой Венедикт (основатель ордена бенедиктинцев), а слева – святой Иоанн Евангелист и святая Схоластика (основательница женской ветви ордена). Левая створка образа украшена рельефом «Рождество Христово», а на правой изображено «Поклонение волхвов». В центральной секции филигранной надстройки, венчающей этот заалтарный образ, помещена статуя скорбящего Христа. Первоначально его фланкировали два ангела с орудиями Страстей Господних, но до наших дней сохранился только один из них. По обе стороны надстройки стоят Богоматерь и святой Иоанн Еванге-

лист. Под каждой из этих фигур помещено по три бюста святых и отцов церкви.

Самой необычной особенностью блаубойренского заалтарного образа являются два скульптурных портрета, которые могут выдвигаться и представлять взору зрителей при раскрытых створках этого полиптиха. И тот факт, что портреты эти помещены над алтарем, – свидетельство непомерной гордыни и тщеславия их прототипов. Справа изображен епископ Генрих III Фабри, который, еще будучи аббатом, сыграл решающую роль в реформировании аббатства и в обновлении его зданий и библиотеки, а также в основании Тюбингенского университета в 1477 году. Через год после закладки новой церкви аббатства, состоявшейся в 1491 году, Генрих был назначен епископом. А 1493 год, когда реставрационные работы в аббатстве достигли своей кульминационной точки, стал первой из дат, упомянутых в надписи на алтаре этой новой церкви. Композиционно соотносясь с бюстом графа Бюртембергского Эберхарда Бородатого, установленным на левой створке, портрет епископа свидетельствует о том, что этот прелат в своей жажде самоутверждения не уступал богатым аристократам бургундского двора и самым могущественным представителям бюргерского класса (таким, например, как банкиры Фуггеры).

Созданный в 1493–1494 годах блаубойренский заалтарный образ считается характерным образцом стиля мастерской Эрхарта. Большинство специалистов сходятся во мнении, что главным мастером, ответственным за работу над этим образом, был сам Михель Эрхарт – самый выдающийся (после Ганса Мультчера) из ульмских скульпторов последней трети XV века. Это произведение – вершина зрелого ульмского стиля Михеля Эрхарта, оставшееся непревзойденным даже в творчестве самого мастера.

Заалтарный образ храма Святой Марии в Кракове

Первое письменное упоминание о Фейте Штосе (ок. 1447/1448–1533) датируется началом 1477 года, когда этот мастер отказался от нюрнбергского гражданства, чтобы приступить к работе над монументальным резным заалтарным образом для храма Святой Марии в Кракове – приходской церкви немецкой общины. Своими гигантскими размерами (около 14 м в высоту и около 11 м в ширину) этот образ превосходит все дошедшие до наших дней позднеготические алтарные полиптихи. Весьма вероятно, что этому первому из известных нам крупных произведений Штоса предшествовали и другие масштабные работы, благодаря которым он и получил этот заказ. Краковский алтарь был завершен только в 1489 году, через 12 лет после начала работы, которую Штос неоднократно прерывал ради путешествий и выполнения других заказов.

Главное место в композиции алтаря занимает центральная секция. Украшающие ее фигуры значительно превышают по размерам натуральную величину. Выстроившись, словно актеры на сцене, они созерцают Успение Богоматери и ее Вознесение на Небеса. Впервые за всю историю позднеготических заалтарных образов эта тема получила столь монументальное пластическое воплощение. Необычна и сама ее трактовка. Апостолы вопреки традиции не стоят группой у смертного одра Богоматери, а окружают молящуюся Марию, которая изображена здесь в облике коленопреклоненной молодой девушки. На их лицах написано глубокое волнение и сочувствие. Над ними помещены распахнутые врата Небес, из которых льется яркий свет; Христос вводит Марию в эти врата. Еще выше представлена сцена «Коронование Богоматери», где



Слева:
Михель и Грегор Эрхарты.
Блаубойренский заалтарный образ.
Бывшая церковь бенедиктинского
аббатства Блаубойрен, 1493–1494 гг.

Внизу:
Центральная секция



Фейт Штос.
Заалтарный образ храма Святой
Мариин.
Деталь центральной секции.
Дерево, роспись. Высота 1395 см,
фигуры высотой до 280 см,
ширина 1068 см.
Краков, церковь Святой Марии

Справа:
Фейт Штос.
Заалтарный образ храма Святой
Мариин, 1477–1489 гг.
Центральная секция



Марии прислуживают два ангела и польские национальные святые Адальберт и Станислав. На пределле изображено «Древо Иисуса». Неподвижные внешние створки украшены только изнутри. Когда внутренние створки закрываются, взору зрителя предстает серия из 12 рельефов со сценами из жития Богоматери и Христа. Когда внутренние створки раскрыты, на левой из них видна сцена «Благовещение», а под ней – «Рождество Христово» и «Поклонение волхвов»; на правой же помещены рельефы «Воскресение», «Вознесение» и «Нисхождение Святого Духа».

В композиции использовано три основных варианта скульптурных форм, последовательно переходящих друг в друга. Барельефы на внешних сторонах створок сменяются высоким рельефом на внутренних, который в сцене «Успение» уступает место почти полноценной круглой скульптуре. Этому нарастанию объемности сопутствуют плавные изменения цветовой гаммы: яркие краски росписи крайних створок смягчаются по направлению к центру полиптиха, но зато становится более обильной позолота. В средневековом аллегорическом толковании цветов золотому отводилось самое почетное место. Как писал итальянский гуманист Лоренцо Валла в 1430 году, «это благороднейший из цветов, ибо им изображается

свет». Будучи самым ценным и наименее подверженным порче металлом, золото символизировало небесный свет, лучами которого залиты фигуры в сцене «Успение». В то же время он олицетворял вечность, идея которой отражена в сцене Вознесения Богоматери на Небеса. Голубой цвет фона также символичен: это цвет неба и соответственно Небес. Он олицетворяет божественную истину. В эту голубую с золотом область, помещенную в середине центральной секции, вступает Богоматерь в сопровождении Сына. Значения средневековой аллегии разворачиваются перед зрителем шаг за шагом, побуждая проводить все новые аналогии. Так, появление голубого цвета в одежде апостолов дополняет идею божественной истины представлением о стойкой приверженности этой истине, о твердости в вере. С другой стороны, скульптурная проработка лиц (см. ил. на с. 363) свидетельствует о том, что резчик был искусным наблюдателем и умел мастерски воплотить результаты своих наблюдений в пластике. Каждая фигура здесь – это экспрессивный индивидуализированный портрет, выразительность которого усилена росписью.

Проведя 19 лет в Кракове, Фейт Штос в 1496 году вернулся в Нюрнберг, где наряду с работой резчика занялся торговлей и спекуляциями. Обвиненный в подделке какого-то документа, он бежал в Мюнхенштадт. Реабилитировали его лишь после долгих хлопот и благодаря вмешательству императора Максимилиана. После этого в жизни Штоса начался новый творческий этап, длившийся приблизительно до 1525 года. В этот период ваятель создал целый ряд шедевров. Несмотря на то что о Штосе сохранилось в архивах множество упоминаний, его происхождение остается неизвестным. Не располагаем мы никакими сведениями и о его карьере до начала работы над краковским заалтарным образом в церкви Святой Марии.

Заалтарный образ Крови Христовой в Ротенбурге-на-Таубере

В маленьком кристалле, который помещен в центре креста, венчающего заалтарный образ в церкви Санкт-Якоб в Ротенбурге-на-Таубере, содержится реликвия высшего класса – капля крови Иисуса Христа. Эта реликвия привлекала в церковь множество паломников; многие верующие становились здесь очевидцами чудес. Интерес к реликвии подогревался также бесплатной раздачей индульгенций, производившейся в Санкт-Якоб. В конце XV века городской совет Ротенбурга постановил соорудить для этого сокровища особый алтарь. Работа над скульптурным декором алтаря была поручена Тильману Рименшнейдеру.

Рименшнейдер (ум. 1531), прибывший из тюрингского города Хайлигенштадт-им-Айхсфельд, владел процветающей скульптурной мастерской в Вюрцбурге, которая снабжала множество франконских городов статуями, выполненными из самых разнообразных материалов. По-видимому, этот мастер пользовался услугами не только многочисленных подмастерьев, но и наемных ремесленников, что дало повод английскому искусствоведу Майклу Баксандолу говорить о «скульптурной фабрике» Рименшнейдера. Производительность этой «фабрики» в пору ее расцвета действительно была велика. Основной период ее деятельности продолжался с 1485 года, когда Рименшнейдер получил гражданство и статус мастера в Вюрцбурге, по 1525 год, когда он, встав на сторону крестьян, вступивших в конфликт с епископом, был брошен в тюрьму, подвергнут пыткам и лишен гражданских прав. Кроме единственных в своем роде статуй для украшения алтарей, мастерская Рименшнейдера



Тильман Рименшнейдер.
Заалтарный образ Крови Христовой,
1499–1504 гг.
Липа, без росписи.
Высота 900 см,
фигуры высотой до 100 см.
Ротенбург-на-Таубере,
церковь Санкт-Якоб



изготавливала также разнообразные предметы культа – например, распятия и подсвечники в виде ангелов, – которые делались по стандартным образцам и выпускались серийно. Такой способ производства неизбежно влек за собой упрощение стилистических форм, следы которого заметны и в статуях из церкви Санкт-Якоб в Ротенбурге.

Ротенбургский заалтарный образ, узкий, с высоким изящным навершием, напоминает увеличенную в пропорциях дароносицу. Если в других случаях пределла неизменно имеет форму массивного основания-подпорки, то в ротенбургской церкви заалтарный образ покоится на трехчастной филигранной аркаде. В центральной арке, где первоначально находился реликварий для прочих реликвий, теперь стоит распятие, фланкированное двумя ангелами в крайних арках. Столь же необычно и размещение главной реликвии – крови Христовой – в навершии образа, а не в центральной его части.

«Тайная Вечеря» (см. ил. на с. 365) непосредственно связана с этой главной реликвией. Ведь именно во время Тайной Вечери Христос ввел обряд причащения со словами «сие есть Кровь Моя». Один из сидящих апостолов указывает на алтарный стол, намекая этим жестом на присутствие крови Христовой в ежедневном таинстве святого причастия. Необычна в этой сцене центральная часть композиции: место Христа здесь занял Иуда. Иуда и оказался главным действующим лицом в «спектакле» Рименшнейдера. Здесь содержится аллюзия на идею, подспудно выраженную в Евангелии от Иоанна (13,18), об избранности Иуды Христом: предательство Иуды было необходимо для того, чтобы Христос исполнил свою миссию Спасителя. Избрав сюжетно-тематическую форму воплощения этой идеи, скульптор побуждает зрителя тщательно обдумать события Тайной Вечери. О том, что раздумья эти могут привести к различным выводам, в зависимости от личных убеждений зрителя, говорит задний план композиции. Рименшнейдер изобразил своих персонажей на фоне декоративных окон, сквозь которые льется проникающий из окон хора солнечный свет. В результате в разное время суток сцена Тайной Вечери освещена неодинаково.

За свою работу Рименшнейдер получил всего 60 гульденов – сумму совершенно мизерную, если принять во внимание ту важнейшую роль, которую играли реликвия и отведенное для нее место за алтарем. Возможно, это связано с особыми методами его мастерской. Возможно, с отсутствием росписи. Для создания ротенбургского заалтарного образа не потребовалось ни дорогостоящих материалов, ни услуг живописца. Все эти формальные обстоятельства прекрасно согласуются с положением, в котором находились заказчики образа. С середины XV века в долине Таубера, где находился и Ротенбург, одно за другим вспыхивали восстания, а во время крестьянской войны 1525 года город оказался в руках простого люда. Решение оставить резные фигуры без росписи было принято не только в противовес поклонникам расточительной роскоши: оно помогло зрителю дистанцироваться от содержания композиции. Бесцветность изображений лишала их жизнеподобия, затрудняя отождествление образа с объектом поклонения. Так заказчикам и создателям ротенбургского заалтарного образа легче было избежать обвинений в идолопоклонничестве. Возможно, именно благодаря этому произведение Рименшнейдера не пострадало в ходе крестьянской войны. По-видимому, заалтарный образ Крови Христовой не вступил в противоречие с новыми рели-

Тильман Рименшнейдер.
Заалтарный образ Крови Христовой.
«Тайная Вечеря» (деталь)



гиозными концепциями и новым представлением о священных изображениях.

Святой Иоанн, из аббатства Сент-Мэри,
Йорк, ок. 1200–1210 гг.
Песчаник.
Йорк, Йоркширский музей

Справа:
Уэлский собор.
Западный фасад, ок. 1230 г.



Готическая скульптура Англии

Йорк

Порталы английских соборов и аббатских церквей украшались скульптурой лишь изредка: как правило, размеры были слишком малы для введения масштабных иконографических программ по французскому образцу. Однако в XIX веке при раскопках на месте южного бокового нефа церкви аббатства Сент-Мэри в Йорке было найдено 12 статуй в натуральную величину. Поскольку к спинам этих фигур были прикреплены колонны, считается, что статуи когда-то украшали портал церкви; впрочем, исследование руин аббатства не позволяет с точностью установить, где они были расположены в период создания, т. е. на рубеже XII–XIII веков.

Восемь из этих статуй изображают апостолов. Среди них – святой Иоанн, представленный в застывшей фронтальной позе и облаченный в плотно прилегающее к телу одеяние. Моделировка складок свидетельствует о присущем ваятелю тонком чувстве движения, а также указывает на влияние поздней романики. Голова апостола проработана более тщательно: черты его юного лица высечены весьма искусно. Волнистые волосы стилизованы по античным образцам. Роспись и позолота, ныне утраченные, некогда придавали этой и прочим статуям из Сент-Мэри исключительное достоинство и даже монументальность.

Все попытки проследить путем стилистического сравнения связи этих изваяний с их возможными прототипами так и не вышли за пределы отдельных формальных предположений, поскольку стиль йоркских статуй не единообразен. В общем, предполагается, что моделью для них послужила пластика Иль-де-Франса рубежа XII–XIII веков. Таким образом, стиль статуй аббатства Сент-Мэри рассматривают как воплощение переходного этапа от английской романики к готике.

Уэлс

Из-за того что башни западного фасада собора в Уэлсе, пристроенные к боковым нефам, вдвое превзошли последние по ширине, фасад здания оказался исключительно широким, и порталы «затерялись» на его фоне. Если тимпан центрального портала поднимается довольно высоко, достигая аркады над нижней галереей статуй, то боковые порталы не выходят даже за пределы нижней зоны фасада (см. ил. на с. 135). Главный вход с папертью располагался с северной стороны центрального нефа.

На западном фасаде собора в Уэлсе, созданном в 30–40-е годы XIII века, разместилось благодаря его исключительной ширине 176 статуй в нишах и 134 рельефа в quadrifoлиях и пазухах арок (см. ил. на с. 367). Рельефы «Торжество Богоматери» на тимпане центрального портала и «Коронование Марии» в центре аркады, высеченные из включенных в стену каменных блоков, непосредственно привязаны к архитектурным элементам здания. Прочие фигуры были созданы независимо и помещены затем в многочисленные ниши с балдахинами.

Поскольку атрибуты статуй, выполненные из дерева или металла, ныне утрачены, в точности установить смысл этой богатейшей иконографической программы, разворачивающейся на всем пространстве стены фасада вплоть до сцены «Страшного Суда» на центральном щипце, не представляется возможным. Апостолы, святые и персонажи Ветхого и Нового Завета соседствуют здесь со светскими владыками и деятелями церкви. Учитывая количество статуй, неудивительно, что качество их далеко не одинаково.

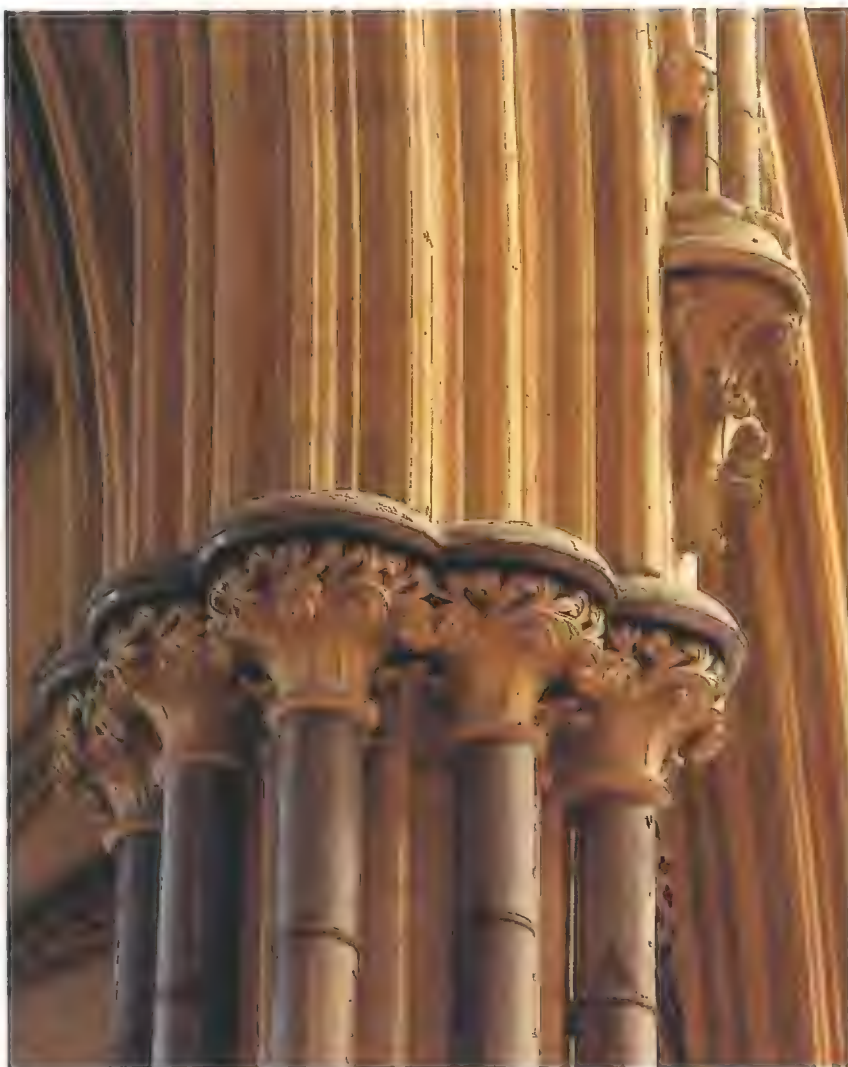
На протяжении столетий этот ансамбль понес значительные потери. Судя по пустующим нишам нижней галереи, где, вероятно, некогда помещались самые лучшие статуи, многие изваяния были уничтожены во время нередких в Англии вспышек иконоборчества. Сохранилось до наших дней лишь то, до чего не дотянулись религиозные фанатики, – однако и на верхних ярусах многие статуи пали жертвами стихий. Совсем иначе обстояло дело с надгробными памятниками английских аристократов, которые почти никогда не становились объектами вандализма.

Линкольн

Вне досягаемости иконоборцев оказалась и статуя из песчаника, установленная на контрфорсе «Ангельского хора» собора в Линкольне (см. ил. на с. 368). После того как в XIX веке реставрировали,



Линкольнский собор, 1192–1235 гг.
Капители колонн центрального нефа



Линкольнский собор.
«Королева Маргарита».
Песчаник, ок. 1260 г.



снабдив их новыми головами, два соседних изваяния – скульптурные портреты Эдуарда I (1239–1307) и Элеоноры Кастильской, – эта статуя превратилась в один из самых загадочных образцов английской готической пластики. Было выдвинуто предположение – впрочем, бездоказательное, – что это портрет второй жены Эдуарда I, Маргариты Французской.

Но еще более серьезный вопрос заключается в том, были ли внесены изменения в облик данной статуи в ходе реставрационных работ в XIX веке. Сохранились письменные свидетельства того, что ко времени реставрации других фигур эта оставалась неповрежденной. Исследования самой статуи показали, что, по крайней мере, голова ее сохранилась с момента создания в первоначальном виде.

Эта голова, так называемая «Королева Маргарита», – одно из немногих дошедших до нас высокохудожественных произведений английской готической пластики. Четко окомуренное лицо с изящными чертами, тщательно прорисованными складками век и реалистичной моделировкой рта великолепно и без малейшей стилизации передает всю утонченность аристократической леди, послужившей прототипом для этого изваяния. Оно позволяет судить и о том,

какого высокого уровня достигло в Англии мастерство скульптуры к 70-м годам XIII века, – уровня, который не мог не отразиться и на оригиналах двух соседних статуй.

Гробница короля Иоанна

Погребальная пластика предоставляет нам гораздо больше возможностей оценить по достоинству английскую готическую скульптуру, нежели архитектурная пластика, многие образцы которой утрачены. Высеченное из пурбекского мрамора надгробие короля Иоанна (1199–1216) было создано вскоре после его смерти и помещено, в соответствии с пожеланиями монарха, в соборе Вустера, неподалеку от усыпальницы святого Вульфстана (см. ил. на с. 369).

Судя по надгробной статуе, изображающей Иоанна, по-видимому, уже на смертном одре, король был невысокого роста. Ногами эта статуя опирается на спину льва. Складки одеяния выполнены на основе традиционных образцов. Иоанн держит в руках скипетр и обнаженный меч. Необычным иконографическим мотивом в этом надгробии являются две маленькие фигурки у плеч короля, изображающие святого Освальда и святого Дунстана, которые умащают голову покойного благовониями.

Вверху и в центре:
Вустерский собор.
Гробница короля Иоанна.
Пурбекский мрамор, ок. 1225 г.

Внизу:
Глостерский собор.
Гробница сэра Роберта Кертоуза.
Дуб, последняя четверть XIII в.
Голова сэра Роберта (деталь).

Этот мотив, как и многие другие элементы погребального искусства той эпохи, восходит, вероятно, к прототипам, почерпнутым из области книжной миниатюры. Впрочем, задачей данного надгробия являлась реабилитация монарха, который за период своего правления претерпел едва ли не все возможные унижения. Более того, потерпев сокрушительное поражение в битве с французами при Бувине 27 июля 1214 года, он под давлением английских баронов в конце концов был вынужден подписать в 1215 году Великую хартию вольностей.

Пустые углубления, которые можно заметить на короне, перчатках и на подоле одеяния короля, свидетельствуют о том, что некогда это надгробие было щедро украшено сверкающими самоцветами (предположительно имитациями драгоценных камней — стразами из стеклянной массы). Наследники Иоанна не жалели ни сил, ни средств ради того, чтобы память о покойном сохранилась во всем великолепии, приличествующем государю. В XIX веке эта тенденция достигла крайних форм: в 1873 году поверх росписи (происхождение которой не установлено) на все изваяние была нанесена позолота.



Гробница сэра Роберта Кертоуза

Роберт Кертоуз (ок. 1050–1134), старший сын Вильгельма Завоевателя (1066–1087), был погребен перед главным алтарем собора в Глостере. Документальных свидетельств, касающихся его надгробного памятника, не сохранилось, но предположительно он датируется последней четвертью XIII века.

Скульптурный портрет этого рыцаря вырезан из дуба — этот материал часто использовался в Англии для надгробных статуй в период 1280–1360 годов. До нас дошло около 80 образцов таких статуй, в большинстве своем так или иначе поврежденных. Фигура, изображающая Роберта Кертоуза, во время гражданской войны в XVII веке была разбита на несколько частей; восстановили ее только в конце столетия. Вероятно, тогда же был изготовлен деревянный саркофаг, на крышке которого статуя рыцаря и находится ныне в хоре собора.

Несмотря на все превратности судьбы, эта статуя сохранила свою первоначальную позу — довольно необычную, впервые использованную резчиками на западе Англии в XIII веке и быстро завоевавшую популярность, по-видимому, благодаря тому, что для надгробий чаще использовалось дерево, более легкое в обработке, чем камень. Голова рыцаря покоится на подушке, правая рука тянется к мечу на левом бедре. Левая нога слегка согнута в колене, правая опирается на некий предмет, ныне утраченный. За счет такой позы, требовавшей от резчика высочайшего мастерства, скульптурные изображения рыцарей становились несравненно более «живыми». Этот эффект усиливался и за счет реалистической росписи, которая, к сожалению, на большинстве дошедших до нас статуй не сохранилась. Такой тип надгробного памятника для рыцаря резко контрастировал со статуями, которые изображали усопшего в молитвенной позе.



Гробница Эдуарда II

В соборе Глостера находится также надгробие короля Эдуарда II (1307–1327), который был низложен и зверски убит в замке Беркли 21 сентября 1327 года (см. ил. на с. 370 и 371). С 1314 года, когда шотландская пехота разгромила английское войско в битве при Баннокберне близ Стерлинга (Шотландия), правление Эдуарда оставалось для Англии бесславным периодом упадка. В конце концов





Справа и внизу:
Глостерский собор.
Гробница короля Эдуарда II.
Пурбекский мрамор и алебастр,
ок. 1330–1335 гг.

супруга короля, Изабелла Французская, и ее любовник Роджер Мортимер вынудили Эдуарда отречься от престола.

Однако в надгробном памятнике Эдуарда ничто не выдает злосчастной судьбы, постигшей этого монарха. Его изваяние, высеченное из полупрозрачного алебаstra, представляет собой идеализированный портрет государя. Стилизованные волосы и борода и в высшей степени искусная обработка свежедоставленного из каменоломни, еще мягкого, алебаstra позволяют причислить эту статую к лучшим образцам английского придворного искусства. Выражение лица Эдуарда, в котором величественное достоинство гармонично сочеталось с душевным страданием, а также ангелы, с почтительной нежностью касающиеся волос короля, окутывают это изваяние аурой святости.

Вне сомнений, это надгробие, изваянное всего через несколько лет после гибели короля, представляет своего рода реабилитацию Эдуарда в глазах потомков или символизирует его посмертное преображение. Живописность памятника подчеркивается контрастом между нежным свечением белого алебаstra и пурбекским мрамором постамента и балдахина.

Гробница «Черного рыцаря»

Наводя ужас на врагов в ходе многочисленных военных кампаний, Эдуард, принц Уэльский (1330–1376), старший сын Эдуарда III (1327–1377), завоевал репутацию человека жестокого и беспощадного. Несомненно, именно этому, а вовсе не легендарным черным доспехам, он обязан своим прозвищем «Черный принц», которое впервые упомянуто в письменном источнике в 1379 году, во второй год правления его сына, Ричарда II (1377–1400). Возможно, именно этим источником пользовался Шекспир, в *«Ричарде II»* назвавший Эдуарда «юным Марсом меж мужей». В 1337 году «Черному



Кентерберийский собор.
Гробница «Черного рыцаря».
Медь, 1377–1380 гг.



принцу» было даровано первое из учрежденных в Англии герцогств – Корнуоллское. Эдуард сыграл решающую роль в битве при Креси в 1346 году – сражении, которое стало поистине эпохальной вехой военной истории. В битве при Пуатье в 1356 году он захватил в плен французского короля Иоанна II. В 1362 году Эдуард стал герцогом Аквитанским, но в 1371 году лишился этого титула и был изгнан из Аквитании.

Надгробие «Черного принца» в соборе Кентерберии, датируемое 1377–1380 годами, было изваяно, по-видимому, тем же мастером, который отвечал за создание памятника Эдуарду III в Вестминстерском аббатстве. Обе эти статуи отлиты из меди – материала, который не только позволял тщательную детализацию изображения, но и предоставлял массу возможностей для моделировки линий. Тем самым медь удовлетворяла популярному в ту эпоху пристрастию к элегантным очертаниям, мода на которые зародилась в результате ориентации скульпторов на образцы из книжной графики. Именно благодаря этому лицо Эдуарда III, например, отличается необыкновенной натуралистичностью, тогда как одежда сравнительно незатейлива. С другой стороны, доспехи «Черного принца» проработаны с предельной тщательностью и вниманием к геральдическим деталям. Это изваяние помещено под балдахином с росписью, изображающей Святую Троицу, к которой обращено лицо усопшего.

Регина Абегт

Готическая скульптура в Испании и Португалии

Кастилия и Леон (XIII–XIV вв.)

Бургосский собор

Первые образцы готической скульптуры в Кастилии обязаны своим появлением французским моделям того же периода и близко следуют им, как видно на примере датируемого приблизительно 1235–1240 годами рельефа с южного портала транспта в соборе Бургоса (см. ил. на с. 373). Непосредственным стилистическим образцом для декора этого тимпана и архивольтов послужили рельефы западного портала собора в Амьене. Бургосский «Христос во славе» настолько похож на «благословляющего Бога», что принадлежность создателей двух этих статуй к одной и той же мастерской практически не вызывает сомнения. О том, что этот первый фигурный готический портал в Кастилии имел успех, свидетельствуют его «потомки». Несмотря на старомодную иконографию, основанную на романских моделях, бургосский тимпан был позднее воспроизведен на главном портале коллегиальной церкви в соседнем Сазамоне (рубеж XIV–XV веков) и на центральном портале южного фасада транспта в соборе Леона (вторая половина XIII в.).

Важным фактором, обусловившим возведение нового готического собора в Бургосе, явилось особое положение епископа Маурисио при дворе кастильского короля Фердинанда III (1217–1252). Король возложил на Маурисио ответственное поручение – доставить в Кастилию его невесту, Беатрису фон Гогенштауфен. Этот же епископ в 1219 году обвенчал королевскую чету в старом романском соборе. В благодарность за услуги король щедро одарил Маурисио, что позволило тому заложить в 1221 году первый камень в основание нового соборного здания. В соборе Бургоса проходили важнейшие придворные церемонии. Статус королевского собора он сохранял вплоть до отвоевания Севильи в 1248 году; после этого события центр политических интересов переместился в епархии повторно христианизированного юга, и Бургос, эта старинная *caput Castellae* («столица Кастилии»), вынужден был отступить в тень.

Однако утрата особого статуса никоим образом не отразилась на иконографии обильной скульптурной программы, которой в 1260–1270 годах были украшены пристройки к собору. Напротив, основная тема этой программы – прославление монархии. В галереях на северном и западном фасадах собора разместились ряды статуй, изображающих королей, а на западных башнях – скульптурные портреты светских аристократов в модных одеждах. В то же время при входе из южного рукава транспта на верхний ярус двухэтажного клуатра был возведен величественный фигурный портал, украшенный геральдическими эмблемами Кастилии и Леона. Вся сложная иконография этого портала служила прославлению кастильской монархии (см. ил. на с. 373). Рядом со входом в память об основании нового собора установлен скульптурный портрет королевской четы, которую отождествляют с Фердинандом и Беатрисой фон Гогенштауфен (см. ил. на с. 373). В стенных нишах клуатра размещены весьма реалистичные статуи в натуральную величину, изображающие епископов и королей (см. ил. на с. 374). На одной из угловых колонн представлена сцена закладки первого камня в фундамент собора. Монументальные статуи основателей или донаторов, как в Наумбурге и Мейсене, в ретроспективе свидетельствуют о власти и влиянии этих лиц, которые в реальной жизни находились в довольно неустойчивом положении.

Скульптурный декор, созданный в этот второй период активного строительства в Бургосе, отличается большей стилистической

Бургосский собор.
Южный портал трансепта.
Тимпан, ок. 1235–1240 гг.



самобытностью, хотя выполнившие его мастера по-прежнему опирались на опыт французских ваятелей. Оригинален и принцип размещения статуй: фигуры на башнях и в клуатре соединены спинами со слоями известкового раствора, скрепляющего каменные блоки. Это означает, что их закрепляли в пазах между блоками непосредственно при возведении стен. Такая техника, требовавшая от скульпторов и строителей четкой координации усилий и высокой квалификации, уникальна и более нигде не встречается в средневековом строительстве.

Кастильские скульптурные мастерские

Не считая нескольких порталов, пристроенных к церкви цистерцианского монастыря Лас-Уэльгас Реалес близ Бургоса (окончательное освящение здания состоялось в 1279 году), нам известно только два здания, непосредственно связанных с мастерскими, функционировавшими при соборе в Бургосе после 1260 года. Первое из них – коллегиальная церковь Санта-Мария де Кастрохерис в 45 км к западу от Бургоса, основанная в начале XIII века. Во второй половине этого столетия ее фасад был украшен статуями, тесно связанными с фигурами на башнях собора, – настолько тесно, что даже балдахины над ними были изготовлены по тем же формам. Этот факт, без сомнения, объясняется особым статусом монастыря, настоятель которого был членом соборного капитула и входил в число девяти сановников, управлявших епархией от имени епископа.

Кроме того, прослеживается непосредственная связь между этим собором и поздними частями здания собора в Куэнке, который датируется третьей четвертью XIII века. Не дошедшие до нас ансамбли западных порталов этих двух соборов были практически идентичны. Заметное сходство наблюдается между галереями собора в Бургосе и верхним ярусом центрального нефа в Куэнке: в обоих случаях статуи ангелов помещены в секциях ажурного обрамления со свободным узором. Взаимообмен архитектурными идеями и ремесленниками здесь также был основан на личных контактах: возможно, причиной его явился переезд епископа Матео II Риналя из Куэнки в Бургос в 1257 году.

Вверху:
Бургосский собор. Портал клуатра
(южный рукав трансепта, восточная
стена), 1265–1270 гг.



Внизу:
Бургосский собор, клуатр,
западное крыло, статуи королей
и епископов, 1265–1270 гг.



Бургосский собор, клуатр.
Колонна у северо-западного угла.
Статуи королей, 1265–1270 гг.

Бургосский собор, клуатр.
Северное крыло. Фердинанд III
и Беатриса фон Гогенштауфен,
1265–1270 гг.

Вверху:
Леонский собор, центральный портал,
южный фасад трансепта.
Левый откос, вторая половина XIII в.

Внизу:
Леонский собор, средние врата запад-
ного портала, вторая половина XIII в.

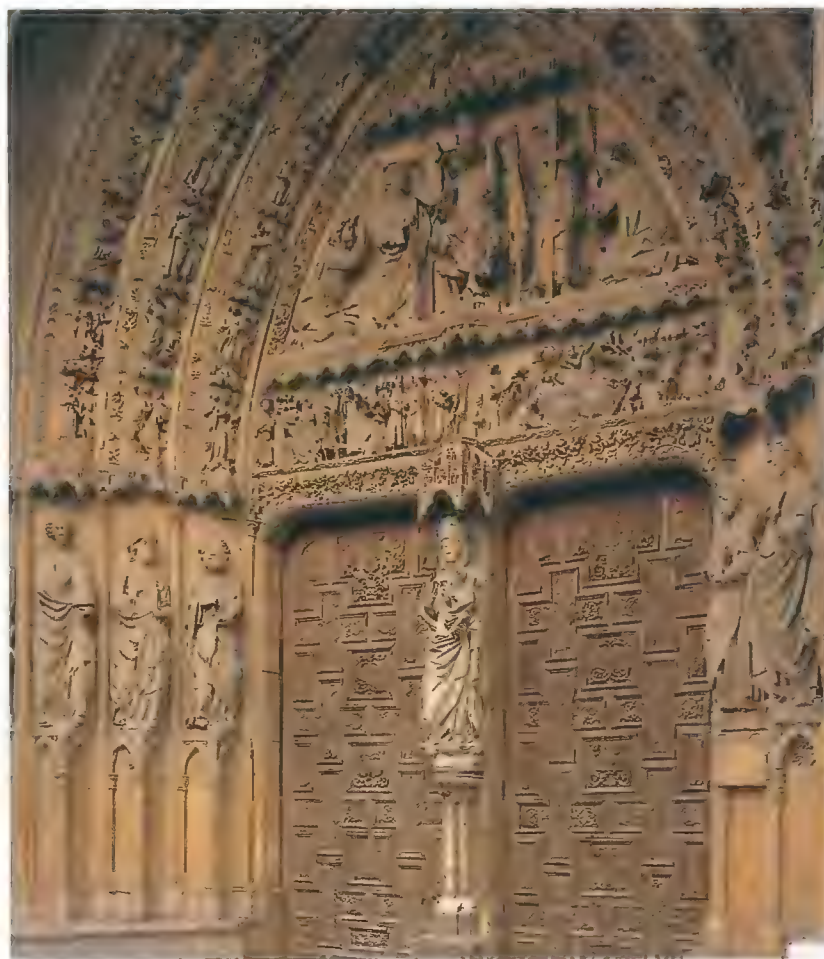


Леонский собор

Второй из готических соборов на территории, с 1230 года именовавшейся «объединенным королевством Кастилии и Леона», также был возведен по инициативе епископа, занимавшего видное место при дворе в качестве советника Альфонса X (1252–1284). Строительство собора началось около 1255 года при епископе Мартине Фернандесе за счет королевской субсидии и в основном завершилось к 1300 году. Этот проект возглавил тот же мастер Энрикус (ум. 1277), который руководил второй фазой строительных работ в Бургосе. Однако в плане использованных строительных технологий и форм между двумя этими зданиями нет ничего общего, если не считать порталных ансамблей. Не производился и обмен скульпторами между Бургосом и Леоном, вероятно, по той причине, что бургосские ваятели были закреплены за соборной мастерской. Единственное исключение – мастер, работавший в Бургосе над оформлением тимпана портала на северном фасаде трансепта (ок. 1245–1250), а затем перешедший во вновь открытую леонскую мастерскую. Ему приписывается авторство статуи Богоматери («Вирхен Бланка») на центральной колонне средних врат западного портала в Леоне.

Среди скульпторов, ваявших статуи для этого портала, особое место занимает так называемый «Мастер Страшного Суда». Ему принадлежит одна из самых оригинальных трактовок данной темы, воплощенная в рельефе на перемычке над средними вратами. Стиль этого рельефа своей подчеркнутой эlegantностью далеко превосходит все возможные французские образцы, а изысканной детализацией напоминает миниатюрные статуэтки из слоновой кости.

Что касается использованных в сцене «Страшного Суда» мотивов, то в этом плане мастер руководствовался не столько иконографическими условностями, сколько наблюдениями за реальной повседневной жизнью. Прекрасный тому пример – изображение органа,



Торо, Санта-Мария ла Майор.
Западный портал, конец XIII в.





Вильялькасар-де-Сирга, Санта-Мария.
Южный портал, конец XIII в.

на котором играет один из персонажей рельефа перед вратами Небес. Менее оригинальны статуи с колонн паперти и с откосов портала на южном фасаде трансепта (см. ил. на с. 374). Эти хрупкие, апатичные фигуры с миндалевидными прищуренными глазами – плод рабского подражания французским образцам двадцатилетней давности («Портал Марии» в Амьене и центральный портал в Реймсе). Впрочем, изображения некоторых пророков и апостолов на западных вратах свидетельствуют о том, что леонские скульпторы были знакомы и с современным им французским стилем оформления драпировки. Как архитектурный стиль, так и скульптурный декор собора в Леоне позволяют предположить, что создатели его намеревались синтезировать лучшие достижения французов и сотворить воплощенный идеал готического искусства. И по сей день этот собор считается одним из величайших произведений готики французского образца за пределами Франции.

Наследники Леона и местная традиция

Прямым «потомком» соборов в Бургосе и Леоне стал новый готический собор в Бурго де Осма (Сория), строительство которого началось в 1232 году по инициативе епископа Хуана де Домингеса, королевского советника, ставшего впоследствии епископом Бургосским. Архитектурная композиция портала на южном фасаде трансепта непосредственно заимствована из Бургоса. Стиль и качество статуй на откосах позволяют предположить, что здесь работали те же скульпторы, которые украшали леонские порталы.

В коллегиальной церкви Санта-Мария ла Майор в Торо (Самора), к строительству которой приступили в 1160 году, западный портал,

возведенный, вероятно, в конце XIII века, служит примером того, как местные скульпторы, не проходившие обучения в мастерских на стройках готических соборов, заимствовали художественные инновации (см. ил. на с. 375). Здесь откосы, разделенные на две зоны, совместили в себе элементы романского колонного портала (с паразитически старомодными капителями и рельефным декором!) с концепцией портала нового типа, сложившейся под влиянием Бургоса и Леона (свободно стоящие между тонкими колонками статуи под балдахинами). Иконографически и композиционно «Коронование Богоматери» и «Успение Богоматери» на тимпане и перемычке выполнены по образцу «Коронования Богоматери» с леонского «Портала Марии»; к нему добавлены некоторые мотивы, заимствованные с рельефа на перемычке портала в Эль Бурго де Осма. Кроме того, здесь можно обнаружить несколько частных заимствований, свидетельствующих о хорошем знакомстве мастера с соборной скульптурой; но все эти детали подчинены жесткому, строго схематизированному стилю.

Венцеобразное расположение фигур в сцене «Страшного Суда» на внешнем архивольте – наследие местной романской традиции конца XII века (такую же композицию мы находим на северном портале в Торо и на западном портале церкви Санто-Доминго в Соррии). К романской архитектурной практике восходит и композиция южного портала церкви Санта-Мария ла Бланка в Вильялькасар-де-Сирга (Паленсия). Этот портал без тимпана, с двумя рядами глухих статуарных арок над архивольтами, создан по образцу портала церкви Сант-Яго (Святого Иакова), расположенной в соседнем городе Каррион-де-лос-Кондес. Архаичная иконография верхнего ряда арок, где Христос во Славе окружен символами евангелистов и фланкирован статуями апостолов, также находит свой прототип в Каррионе. С другой стороны, готические капители колонн на откосах, тонко проработанные детали фигур на архивольтах и глухие аркады свидетельствуют о том, что в Вильялькасаре работали опытные скульпторы, так или иначе связанные с мастерской леонского собора.

Мемориальная пластика: новаторство и традиции

В числе новшеств, периодически доходивших до Кастилии и Леона с севера, оказался тип надгробного памятника *enfeu*. Вначале его использовали только в соборах. Ранними образцами таких надгробий, помещавшихся в стенную нишу, являются памятники епископам Родриго II Альваресу (ум. 1232) и Мартину II Родригесу (ум. 1242) в соборе Леона. Саркофаг, на крышке которого находится статуя усопшего, по французскому обычаю встроены в стену под порталобразной арочной конструкцией. Арка традиционно украшена рельефами, на которых изображены ангелы и душа покойного, возносимая на Небеса. Однако в остальном иконографическая программа этого надгробия полностью оригинальна. В глубине ниши помещен рельеф с заупокойной службой, участники которой выразительно оплакивают усопшего. А на передней стенке саркофага не менее реалистично – в форме раздачи милостыни – изображена христианская добродетель: милосердие. Вплоть до XIV века этот памятник часто копировали (например, при оформлении гробниц епископов в соборе Авилы). Такой «современный» тип надгробия стал излюбленной формой мемориала для кафедрального духовенства.

С другой стороны, из местной романской традиции была почерпнута модель для свободно стоящего саркофага, опирающегося

Леонский собор, северный рукав трансепта. Гробница епископа Мартина II Родригеса (ум. 1242 г.)

Вильялькасар-де-Сирга, Санта-Мария. Саркофаг инфанта Филиппа

Саркофаг Санта-Марии де Паласуэлос, ок. 1300 г.
Вальядолид, музей собора



на спины львов. Такая форма была избрана, например, для установленного в церкви Санта-Мария в Вильялькасар-де-Сирга (Паленсия) надгробного памятника инфанту Филиппу (Фелипе), младшему брату Альфонса X, умершему в 1274 году. На крышке этого украшенного росписью монументального саркофага находится изваяние инфанта в богатом узорчатом одеянии, с обнаженным мечом в руке. На боковых стенках саркофага между гербовыми фризами помещены ленты рельефа, изображающего заупокойную службу по усопшему. Эта погребальная процессия – торжественная церемония, в которой участвуют епископы, представители монашеских орденов, знатные всадники и охваченные скорбью плакальщики, – свидетельствует о высоком статусе покойного. Задуманный как отображение могущества кастильской *nobleza vieja* («старой знати»), незадолго до смерти Филиппа отстоявшей свои феодальные привилегии в борьбе с централизаторской политикой двора, этот саркофаг стал прототипом для множества надгробных памятников аристократам.

Немало памятников, создатели которых испытали влияние саркофага Филиппа, было установлено в аббатских церквях Сан-Сойло в Каррион-де-лос-Кондес, Беневивере, Веге, Бенавидесе, Агилярдель Кампо, Матальяне и Паласуэлосе. Часть из них ныне хранится в музеях Вальядолида, Паленсии и Мадрида. Стилистически весьма далекие от изящества того формального готического канона, которому следовали в мастерских при соборах, эти надгробия – несомненный продукт местных мастерских. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас подписи мастеров: на саркофаге в Агилярдель Кампо – подпись «Антон Перес де Каррион», на памятнике в

Бенавидесе – «Рой Мартинес де Буреба», еще на одном саркофаге в Каррион-де-лос-Кондес – «Педро-художник». Интересно, что эти традиционные черты стали появляться все чаще, а популярность местных скульпторов возросла как раз в тот период, когда усилилось влияние из-за Пиренеев. И особенно любопытно, что к услугам местных мастеров обращались представители господствующих классов общества, отлично знакомые с новыми веяниями. Судя по всему, аристократы сознательно сделали ставку на «антисовременный» стиль, стараясь найти в нем опору своим традиционным привилегиям, основанным на феодальном праве.

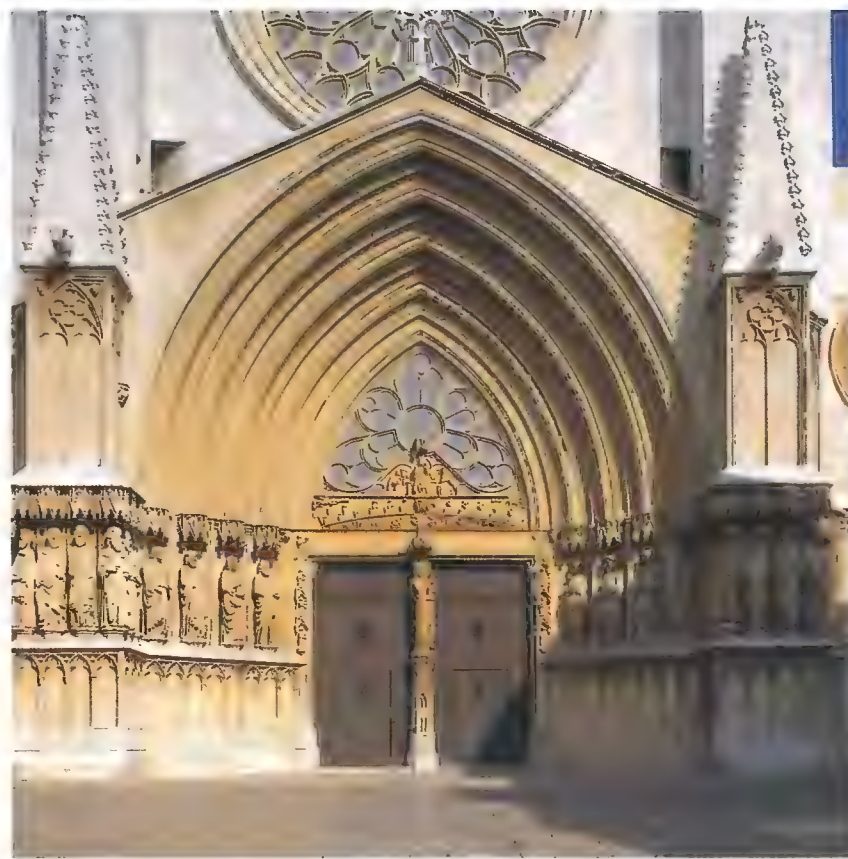
Скульптура XIV века: Толедо

В последние годы правления Альфонса X (1252–1284) экономический кризис, борьба за престолонаследие, приобретшая характер настоящей гражданской войны, и конфликт королевской семьи со знатью, в который было вовлечено также духовенство, создали ситуацию, крайне неблагоприятную для масштабных строительных проектов. В области архитектурной скульптуры в тот период не было сколько-нибудь заметных достижений. Скульптурный декор соборного клуатра в Овьедо, где строительные работы в целом были завершены к началу XIV века, оказался низкого качества. В числе немногих достойных произведений того времени можно упомянуть фигурные порталы городских церквей Сан-Педро, Сан-Мигель и Санта-Мария в Витории, северный портал собора Авили и порталы собора в Толедо. Работы в Толедо начались приблизительно в то же время, что и в Бургосе, но продвигались медленно. Скульптурные мастерские начали действовать здесь лишь в конце XIII века.

Толедский собор.
Центральные врата западного
портала, первая половина XIV в.



Таррагонский собор. Западный
портал, ок. 1277 г. и после 1375 г.



Справа:
Санта-Крус, цистерцианское
аббатство. Трансепт, гробницы
Пере III и Констанцы Сицилийской
(на переднем плане), Хайме II и
Бланки Анжуйской (на заднем плане)

В 1280–1300 годах был создан скульптурный декор северного портала (Портада дель Релох). На его иконографическую программу существенно повлияли особенности староиспанской литургии. Обрамленный архивольтами, на которых красуются гербы Кастилии и Леона, чрезвычайно искусно оформленный тимпан центральных врат посвящен местному святому – Ильдефонсу. На помещенном здесь рельефе святой Ильдефонс принимает ризу из рук Богоматери. Сцена «Страшного Суда» вопреки обыкновению расположена не над центральными, а над правыми вратами портала.

По-видимому, это новое слово в истории художественного творчества, сочетавшееся с местными традициями старинного архиепископского и королевского города Толедо, обязано своим появлением покровительству нового монарха, Санчо IV (1284–1295). Санчо оговорил в своем завещании, что желает быть погребенным в соборе Толедо, а с 1289 года по его приказанию здесь начали строить королевскую заупокойную часовню для погребенных в Толедо предшественников этого короля. Так собору был возвращен статус королевской усыпальницы. На протяжении всего XIV столетия влиятельные прелаты расширяли и украшали здание собора – резиденцию архиепископа Толедского, который снова укрепился на властных позициях. В 1360–1375 годах в центральном нефе воздвигли внутренний хор, украшенный циклом рельефов. Педро де Тенорио (1367–1399) заказал выстроить часовню Сан-Ильдефонсо, в которую затем поместил надгробие своего предшественника, кардинала Хилья де Альборноса (1338–1350). По его же инициативе были возведены верхние части западного фасада собора, нижний клуатр и заупокойная часовня для самого де Тенорио – часовня Сан-Блас.

Готическая скульптура Каталонии и Арагона

В Каталонию и Арагон готическая скульптура, основанная на северофранцузских образцах, проникла лишь в 70-е годы XIII века, в результате развития торговли на Средиземном море и укрепления монархии. В Таррагоне мастер Бартомеу, состоявший на службе у архиепископа и соборного капитула с 1277 года, создал западный портал собора с восемью фигурами апостолов на откосах и со статуей Богоматери на центральной колонне, изваянной под непосредственным влиянием французского типа Богоматери, какой мы встречаем, например, в церкви бывшего аббатства Сен-Корнель в Компьене (ок. 1270). В XIV веке появилось множество заказов на скульптурные ансамбли, особенно литургические и мемориальные. Дошедшие до нас документы позволяют составить представление о деятельности и договорном статусе мастеров, многие из которых известны по именам. Мастер Бартомеу, к примеру, не только работал на духовенство, но и получил заказ от короля. По этому заказу он в 1291–1300 годах создал в цистерцианском аббатстве Санта-Крус великолепную гробницу для Пере III (1276–1285) и его супруги (см. ил. на с. 379). Этот мраморный саркофаг, украшенный рельефами и росписью, покоится на классической порфировой базе. Над ним установлен балдахин с ажурным декором. Похожий на гробницы Гогенштауфенов в Палермо, этот надгробный памятник одновременно служит монументом притязаниям Пере III на Сицилию (завоеванную в 1282 году), – притязаниям, основанным на его браке с наследницей Гогенштауфенов, Констанце.

О развитии политических и экономических связей с другими странами свидетельствует разнообразнейшая национальная при-



Барселонский собор, крипта.
Мраморный саркофаг
святой Евлалии, 1327–1339 гг.



надлежность действовавших в тот период в Каталонии и Арагоне мастеров: среди них были французы, голландцы, итальянцы, англичане и немцы, и число их постоянно росло. В 1327–1339 годах скульпторы из Пизы и Сиены создали мраморный саркофаг для останков святой Евлалии, помещенный в крипте Барселонского собора. Саркофаг, украшенный рельефами с изображением жития и мученической смерти этой местной святой, стоит за алтарем, опираясь на колонны с классическими капителями. О связях этого памятника с итальянской традицией свидетельствуют помещенные в углы саркофага ангелы с подсвечниками и возвышающаяся в центре изящная фигура Богоматери. А мраморная гробница архиепископа Хуана де Арагона в соборе Таррагоны (ок.

1337) имеет много общего с работами итальянского скульптора Тино да Камаино (ок. 1285–1337).

Для оформления королевских гробниц в цистерцианском аббатстве Поблет, которое превратилось в династический мавзолей при Пере IV (1336–1387), был приглашен из Фландрии мастер Алуа де Монбре, работавший над этим заказом с 1337 по 1368 год. В 1347 году его помощником был назначен местный скульптор Хайме Каскальс. Расположение этих двух необычно длинных саркофагов совершенно уникально: они установлены параллельно нефу на широких плоских арках, перекрывающих пространство между колоннами средокрестия. На покатых крышках саркофагов лежат, одно за другим, изваяния королей и королев (к настоящему времени

неоднократно подвергавшиеся реставрации). Под началом Алуа или Каскальса были также созданы ныне утраченные статуи монархов для королевского дворца в Барселоне, одна из которых, возможно, все же сохранилась (предполагают, что к этой группе изваяний принадлежала первоначально алебастровая статуя Карла Великого, находящаяся сейчас в Жероне). Тот факт, что о Хайме Каскальсе упоминают различные источники в Таррагоне, Барселоне, Поблете, Льеде и в ряде других городов, свидетельствует не только об исключительной мобильности подобных мастеров, но и о присутствии им разносторонности: в 1352 году Каскальс расписывал дворцовую капеллу в Барселоне, в 1361–1364 годах он упомянут уже как глава кафедральной мастерской в Льеде, где, кстати, основал скульптурную школу.

Множество имен местных и иностранных скульпторов упомянуто в каталонских и арагонских источниках XV века. Кроме Антони Канета и Пере Оллера – авторов алебастрового алтаря в соборе в Виго (1420–1426), – крупным представителем той же разновидности позднеготического стиля, сформировавшейся под бургундско-фламандским влиянием, был Пере Хуан. Самая ранняя из известных его работ – медальон с изображением святого Георгия на фасаде Палау де ла Хенералитат в Барселоне (1418). В 1426 году Пере Хуан получил от архиепископа Дальмау де Мура заказ на создание алебастрового заалтарного образа для главного алтаря собора в Таррагоне (1426–1436). Когда де Мура перевели в Сарагосу, Пере Хуан в 1434 году приступил к работе над главным алтарем в соборе этого города, но успел оформить только пределлу, так как был призван ко двору в Неаполь. Завершить работу над этим заалтарным образом – одним из подлинных шедевров готики в алебастре – доверили выходцу из Швабии Гансу из Гмюнда, упоминания о котором относятся к периоду 1467–1477 годов.

Позднеготическая скульптура Кастилии

С середины XV века Кастилия снова начинает играть ведущую роль в области пластического искусства. Здесь можно было получить самые престижные заказы, ибо двор, аристократические семейства и прелаты увлеченно состязались между собой за право прослыть владельцами самого изысканного и дорогого надгробия или самого роскошного церковного убранства. Этот последний взлет готического стиля пришелся на периоды правления Хуана II (1406–1454), Энрике IV (1454–1474) и «католических монархов» Изабеллы Кастильской (1474–1504) и Фердинанда Арагонского (1479–1512). Наряду с Вальядолидом возвысились королевские и архиепископские резиденции, в первую очередь Толедо и Бургос. Несколько поколений мастеров с севера Европы вводили в обиход и утверждали здесь формы «пламенеющей» готики, иногда совмещая их с элементами местного искусства мудехаров (см. с. 278–279).

Архивные источники позволяют нам реконструировать творческую биографию группы архитекторов и скульпторов, прибывших с севера и работавших в Толедо во второй половине XV века. Самым выдающимся из них был Анекин из Брюсселя, который руководил строительными работами в соборе Толедо в 1452–1465 годах и, в частности, возведением знаменитого южного портала трансепта, Пуэрта де лос Леонес. Скульптурную отделку этого портала осуществил, наряду с другими ваятелями, брат Анекина, Эгас Куэман. Эгас, начавший свою кастильскую карьеру в 1454 году с оформления сидений на хорах в соборе Куэнки (ныне – коллегиальная церковь Бельмонта), стал впоследствии одним из ведущих

скульпторов Толедо. В сотрудничестве с архитектором Хуаном Гвасом из Леона он создал целый ряд значительных произведений. По заказу кардинала и архиепископа Педро Гонсалеса де Мендосы он вместе с Гвасом работал в 80-е годы XV столетия над алтарной преградой для собора. Пышные архитектурные формы «пламенеющей» готики великолепно сочетались здесь с изобилием алебастровых статуй и рельефов. Позднее Эгас и Хуан Гвас были приглашены (предположительно по рекомендации архиепископа Толедского) в Гвадалахару для строительства и отделки дворца Мендосы (Паласио дель Инфатандо), который стал одним из главных произведений позднеготической светской архитектуры в Кастилии (см. с. 284).

Кроме того, Хуан Гвас разработал архитектурный проект и план декоративной отделки монастырской церкви Сан-Хуан де лос Рейес в Толедо. Документальными свидетельствами о том, кто осуществлял эти планы, мы не располагаем, но представляется вероятным, что орнаментальный и геральдический декор – в том числе мастерски изваянные статуарные группы в интерьере – выполнены именно Эгасом, тем более что с 1494 года на стройке работал его сын, архитектор Энрике Эгас.

Неоднократно получал Эгас Куэман и заказы из Гуадалупского аббатства на создание надгробных памятников для членов знатных родов. Например, в 1467 году его пригласили для работы над гробницей Алонсо де Веласко и его супруги. В 1476 году, после внесения в проект ряда поправок, эта гробница, представлявшая покойных коленапоклоненными для молитвы, была завершена и помещена в стенную нишу. Ее, как новый тип надгробного памятника, впоследствии часто копировали в Кастилии, особенно в придворных кругах.

В Бургосе ситуация с заказами на скульптурные работы обстояла не хуже, чем в Толедо. Если строительное ремесло во второй половине XV века, по существу, монополизировали уроженец Кельна Хуан де Колонья и его сын Симон, то практически все престижные заказы на создание статуй получал Хиль де Силоэ, уроженец Нижнего Рейна или Фландрии. Этот почтенный горожанин владел в Бургосе крупной мастерской, но работал также и в Вальядолиде. Согласно имеющимся документальным свидетельствам первой его работой стал резной деревянный заалтарный образ для капеллы Санта-Анна в соборе Бургоса (1486–1488) – один из самых ранних в Кастилии монументальных заалтарных образов со скульптурным декором. Еще два крупных произведения Силоэ создал в период между 1489 и 1499 годами по заказу королевы Изабеллы для церкви картезианского монастыря Картуха де Мирафлорес близ Бургоса, выстроенной под руководством Хуана и Симона де Колонья. Первое из них – мраморное надгробие для Хуана II и его супруги, типологически и стилистически принадлежащее к традиции гробниц бургундских правителей, но уникальное по своей форме (восьмиконечная звезда; см. ил. на с. 383). Второе – помещенная в стенную нишу богато украшенная гробница брата Изабеллы, инфанта Альфонсо (ум. 1468), с коленапоклоненной перед аналогом статуей покойного (см. ил. на с. 382). Кроме того, Силоэ спроектировал надгробный памятник (ныне хранящийся в бургосском музее) для любимого пажо королевы, Хуана де Падила, погибшего во время осады Гранады в 1491 году и похороненного во фресдельвальской церкви. Филигранный декор, не уступающий по утонченности ювелирной работе, и реалистичность, с которой переданы черты внешности и формы одеяний, позволяют поместить эти надгробия

Бургос, Картуха де Мирафлорес.
Гробница инфанта Альфонсо,
1489–1493 гг.

Справа:
Бургос, Картуха де Мирафлорес.
Алтарь, 1496–1499 гг.
На переднем плане – гробница
Хуана II и Изабеллы Португальской,
1489–1493 гг.





Алькобаса, Санта-Мария.
Саркофаг Педро I, 1360–1367 гг.
Слева: «Колесо Фортуны» в изголовье
саркофага



в ряд лучших произведений позднеготической испанской скульптуры, а также наглядно свидетельствуют о том, какой роскошью привыкли окружать себя кастильские монархи и придворные. Работы по отделке церкви в Картуха де Мирафлорес Хиль де Силоэ завершил созданием монументального заалтарного образа с богатой скульптурной программой (см. ил. на с. 383). В центре этой необычной круговой композиции помещены сцены «Страсти Христовы» и «Распятие», а по краям в нижней зоне установлены статуи королей-донаторов.

Готическая скульптура Португалии

В Португалии готический стиль получил распространение только к концу XIII века. Крупным центром развития готической скульптуры наряду с Лиссабоном и Эворой стала Коимбра, резиденция португальских монархов в 1139–1383 годах. Заказы поступали главным образом на мемориальную пластику. К числу самых значительных произведений в этой области относятся надгробия, выполненные мастером Пере из Арагона, деятельность которого пришлась на 30-е годы XIV века. Он создал гробницы архиепископа Гонсало Перейры (ум. 1336) в соборе Браги, инфанты Ватасы в старом соборе Коимбры и королевы Изабеллы Арагонской (ныне – в Санта-Клара-а-Нова в Коимбре). К репертуару форм, испытавших сильное влияние каталонско-арагонской пластики, мастер Пере добавил новый тип надгробного памятника, который впоследствии оказался чрезвычайно популярным: саркофаг на львах, с находящейся на крышке статуей усопшего и с готической глухой аркадой и фигурами святых на боковых стенках. Самыми великолепными надгробиями такого типа являются два саркофага, установленные в аббатской церкви Санта-Мария в Алькобаса и датируемые 1360–1367 годами. Эти саркофаги – своеобразные памятники любовной связи между будущим королем Педро I (1357–1367) и Инес де Кастро, фрейлиной его супруги. Взойдя на престол, Педро распорядился изготовить два саркофага из белого известняка, длиной более 3 метров каждый. Один из них предназначался для самого короля, второй – для Инес, которую в 1355 году

убил отец Педро. Эти саркофаги изящной конструкции с весьма примечательными в иконографическом плане рельефами, на каждом из которых поместилось множество персонажей, напоминают изысканные резные украшения из слоновой кости. Сцены в изголовье саркофага Педро, изображенные внутри розеткообразного «колеса Фортуны», пробуждают в зрителе воспоминания о трагической истории любви этого короля.

В честь победы над кастильцами при Альжубароте в 1385 году и в качестве усыпальницы для монархов Ависской династии король Жуан I основал доминиканское аббатство Санта-Мария да Витория (да Баталья). Строительство и отделочные работы этого здания – настоящей жемчужины лузитанской поздней готики – были завершены лишь в XVI веке. В течение многих десятилетий здесь находили работу лучшие строители и скульпторы. В 1434 году основателей аббатства, Жуана и Филиппу Ланкастерскую, погребли в великолепном двойном саркофаге в Капеле ду Фундадур (см. ил. на с. 292). Покоящиеся под балдахинами на крышке саркофага изваяния усопших держатся за руки; этот мотив, характерный для английской погребальной пластики, вероятно, был введен под влиянием Филиппы. Центральную часть западного фасада аббатства украсили глухим ажурным орнаментом в стиле «пламенеющей» готики (см. ил. на с. 385 слева). На портале этого фасада помещено 78 статуй, датируемых периодом до 1434 года (некоторые из них ныне заменены копиями) и демонстрирующих особенности, типичные для бургундской пластики и в первую очередь для творчества Клауса Слютера. Сетчатый ажурный орнамент (см. ил. на с. 385) в арках клуатра, возведенного Диогу Бойтаком, архитектором короля Мануэла I (1495–1521), относится к последней фазе строительных работ.

Еще один памятник, призванный прославлять величие Португалии, – монастырь иеронимитов в Белене. Он был основан Мануэлом I после состоявшейся здесь в 1499 году встречи с Васко да Гамой, который только что вернулся из Индии. Южный портал монастырского здания, выстроенный в 1517–1522 годах под руководством мастера Жуана ди Каштилью, преемника Бойтака, укра-

Санта-Мария да Витория (да Баталья).
Западный портал, ок. 1426–1434 гг.



Вверху:
Санта-Мария да Витория (да Баталья).
Клуатр, между 1495 и 1521 гг.



Внизу:
Белен. Монастырь иеронимитов.
Западный портал, после 1517 г.



шен статуей Генриха Мореплавателя (1394–1460), которая помещена на центральной колонне. Генрих Мореплаватель, этот неутомимый поборник португальской экспансии, основал в свое время капеллу, посвященную Деве Марии. На западном портале иеронимитского монастыря (возведенном после 1517 года под руководст-

вом мастера Шантарена) помещены коленопреклоненные изваяния Мануэла и его второй супруги, Марии Кастильской. Если пышный декор этого портала все еще типичен для поздней готики, то портреты основателей, несомненно, принадлежат уже искусству Ренессанса.

Эренфрид Клуцкерт

Готическая живопись

Введение

Дать четкое определение готической живописи затруднительно по двум причинам: во-первых, для этого необходимо провести четкую границу между искусством готики и искусством Ренессанса, а во-вторых, следует прояснить отношения между искусством Италии и искусством Северной Европы (в частности – ранней нидерландской живописью). Поскольку отличия готики от более раннего романского стиля выделить гораздо легче, то для начала можно сосредоточиться на главном из поставленных вопросов: как соотносится готическое искусство с искусством эпохи Возрождения. Так мы сможем сгладить некоторые несообразности, всегда возникающие при попытке сопоставить два эти периода. Кроме того, это даст нам более четкое представление об искусстве Италии XIV столетия – искусстве треченто, – а следовательно, поможет определить его соотношение с творчеством североευропейских художников от Яна ван Эйка до Иеронима Босха.

Пространство природы, пространство живописи и повседневная жизнь

Центральный пункт обрисованных выше проблем – вопрос отношения живописной формы и мотива к природе. В качестве отправной точки для обсуждения этого вопроса весьма уместно следующее высказывание: «Знатные господа и простолюдины, священники и миряне приходят, чтобы насмеяться над Богом, воплотившимся в Человеке. Даже ничтожные воры издеваются над Ним. Многие бесстыдно встают перед Ним и дерзко поднимают головы к Нему с ухмылками и выкриками. И все это творят не десять человек и не двадцать, а сотни и сотни».

Эти слова, взятые из проповеди начала XV века, типичны для средневековой литературы, посвященной Страстям Господним. Столь же типичны они и для народного восприятия живописи, ибо они снова и снова звучат в заказах на оформление заалтарных образов и панно. Набожный мирянин желал узнать о страданиях и смерти Христа больше, чем можно было прочесть в Евангелиях. Это желание «увидеть как можно больше» (или, точнее, желание рассмотреть евангельские сцены в самых мельчайших подробностях) отразилось как в непосредственных религиозных переживаниях, так и в характерном для той эпохи ощущении близости религиозного опыта к повседневной жизни. Такая интеграция событийного искусства в реальную действительность требовала новых способов видения – способов, которые нашли выражение в развитии разнообразных форм и новых мотивов.

Изучая основной период готической живописи, продлившийся с середины XIII до середины XV столетия, мы без труда проследим этот процесс эстетической и тематической переориентации в раннем нидерландском искусстве, и в первую очередь в творчестве Яна ван Эйка. В новом искусстве с неотразимым очарованием сочетались традиционные методы живописи и новые представления о том, что должно быть изображено на картине. Именно на это намекает название книги Ганса Бельтинга *«Изобретение живописи»*, в которой описывается превращение старых функций религиозной живописи в «оболочку для новой эстетики». Мнение Бельтинга о том, что была найдена новая «формула живописи», которой всецело определился «европейский тип видения мира», – чрезвычайно ценный инструмент для анализа нидерландской живописи.

Не следует забывать, что решающую роль в этом «изобретении» сыграли ранние франко-фламандские иллюстрации к рукописным книгам и творчество Робера Кампена (Флемальского мастера). Кроме

того, литература, посвященная Страстям Господним, и искусство театральной декорации в XIV веке способствовали развитию новых форм групповой композиции и сюжетно-тематических циклов картин, так что Ян ван Эйк и Рогир ван дер Вейден могли пользоваться уже сложившимися моделями пространственной композиции и способов видения. Методично исследовав данную область культурных взаимовлияний, историк искусства Эрвин Панофский поместил раннюю нидерландскую живопись в центр всего средневекового искусства.

Особенно интересным в этом отношении будет анализ работ Яна ван Эйка и Рогера ван дер Вейдена, так как он поможет дать ответ на вопрос, к какому стилю – готическому или ренессансному – принадлежат произведения, созданные в период от Яна ван Эйка до Иеронима Босха. Главным источником представления (разделяемого, правда, не всеми специалистами) о том, что ранняя нидерландская живопись принадлежит к «готическому лагерю», послужил репертуар форм, использованный Рогиром ван дер Вейденом, – репертуар, который он заимствовал из реалистической эстетики ван Эйка с целью как можно теснее приблизить сюжетно-тематическую религиозную картину к средневековым литературным описаниям Страстей. Более того, «модель ван дер Вейдена» интерпретировали как эстетическую основу для развития позднесредневековой живописи в Северной Европе – иными словами, для всего искусства XV века. Но как же охарактеризовать нидерландскую живопись этой эпохи? Чтобы ответить на этот вопрос, следует внимательнее проанализировать достижения живописи итальянской.

Ганс Бельтинг утверждает, что Италия и Нидерланды «изобрели живопись» одновременно, но независимо друг от друга. Но против такой гипотезы найдется множество возражений. Конечно, нидерландский натурализм несопоставим с флорентийскими экспериментами в области перспективы. И все же между реалистическим пространством картин Джотто и пространственной концепцией других художников треченто можно провести параллели. Иллюзия разомкнутого пространства за плоскостью картины – пространства, в которое можно помещать «движущиеся» фигуры и мнимо объемные предметы, стала предпосылкой для формирования воззрения Альберти на природу, основанного на познаниях в оптике.

В своем знаменитом трактате о живописи (1436) Альберти описывает технику живописи с линейной перспективой – ключевую особенность ренессансного искусства. Однако принцип математических расчетов, необходимых для построения той перспективы, которая обеспечивала «новое видение мира», своим появлением во многом обязан эмпирическим исследованиям Джотто. Возможно, именно Джотто первым поставил главный вопрос: как создать иллюзию трехмерного пространства на плоскости? Эмпирические исследования продолжали играть важную роль и спустя столетие в творчестве Яна ван Эйка. Однако ван Эйк разрешил проблему создания трехмерного изображения на плоскости иным способом. По удачному замечанию Панофского, этот великий живописец использовал свет таким образом, как будто одновременно смотрел и в микроскоп, и в телескоп.

Та же характеристика применима и к итальянским художникам от Джотто до Фра Анжелико, и к нидерландским мастерам от Яна ван Эйка до Иеронима Босха: если итальянцы учились писать в средневековом стиле с примесью «современности», то и североευропейские художники позднего Средневековья были устремлены в будущее, к искусству Ренессанса.

Италия и Северная Европа

Анализируя искусство рубежа XIII–XIV веков, следует учитывать, что между Италией и Северной Европой существовали важные различия. Только учитывая это, мы сможем в полной мере оценить присущие двум этим регионам различные подходы к живописи и составить более четкое представление обо всей совокупности нововведений, сформировавших так называемое «готическое» искусство. Центральная для живописи XIII–XV веков задача реалистичного пространственного изображения предметов волновала не одних лишь итальянцев начиная с Джотто. Французы также стремились ее разрешить. По высказанному полвека назад мнению Дагоберта Фрея, грандиозные французские соборы свидетельствуют о том, что и во Франции развивались схожие представления об объемности в искусстве, позволяющие реалистично изображать предметы и пространство. Таким образом, широко известная теория резкого разграничения между линейной, или «плоской», готической живописью Северной Европы, с одной стороны, и объемной, пространственной итальянской живописью от Джотто до раннего Ренессанса – с другой, не имеет под собой оснований.

Как для Джотто, так и для живописцев парижской школы XIII – начала XIV веков пространственное воспроизведение предмета являлось отправной точкой работы; различие между этими подходами состояло лишь в концепции самого пространства. Живописцы эпохи треченто и, позднее, представители раннего Возрождения стремились достичь единообразия в живописном воспроизведении действительности – иными словами, сплавить воедино все разнообразие составные элементы живописи как искусства. Французские же художники, чья эстетическая модель оказывала влияние на всю Северную Европу, пытались, скорее, связать в единое целое все элементы картины, как бы собирая пространство из разрозненных образов, объединяя их в сцену (см. ил. на с. 388). Строго говоря, эта особенность отличает и творчество Яна ван Эйка.

Описывая эти различные концепции пространства как «одновременные и в то же время последовательно сменяющие друг друга», Фрей дает нам ключ к пониманию искусства рассматриваемого периода. Не исключено, что итальянские художники пришли к идее пространственного отображения действительности точно так же, как это сделали, по мнению Фрея, французы, – благодаря строительству соборов. Поэтому представление об одностороннем движении эстетических достижений с юга на север нуждается в уточнении. Геометрические фигуры, окружающие центр (как правило, замковый камень) готического веерного свода, образуют своего рода живописное единство, основанное на абстрактной системе линий, отдельные мотивы которой сочетаются друг с другом в манере, близкой к итальянской. Если можно определить некоторые секции готического веерного свода как картины в широком смысле слова, то придется признать, что интеграция разрозненных фигур в живописное пространство началась в Северной Европе именно в тот период, когда в Италии творил Джотто.

Разумеется, невозможно отрицать, что Италия подарила другим европейским странам ценнейшие модели для живописного декора готических храмов. Итальянские художники эпохи треченто были в первую очередь озабочены адекватным представлением живописной темы в контексте архитектурного сооружения. Они стремились вовлечь набожного зрителя в священный сюжет, чтобы между картиной и верующим установилась внутренняя связь. Церковь определяла структуру религиозной живописи не только в символическом, но и в самом буквальном смысле.

Вверху:
Джотто.
«Святой Франциск за беседой
с Распятием», ок. 1295 г.
Фреска.
Ассизи, верхняя церковь
Сан-Франческо



Внизу:
«Въезд святого Дионисия в Париж».
Миниатюра из рукописи «Житие
святого Дионисия», 24 x 16 см.
Париж, Национальная библиотека,
Ms. fr. 2813, fol. 474v.



Возможно, именно в этом и заключалась причина, по которой Джотто стал использовать поверхность стены как передний план живописного пространства. Теперь верующий получал возможность как бы войти внутрь картины: святые стали близки и доступны. Так, в конце XIII века в верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи удалось включить внешнюю реальность в структуру фрески. Этот шаг означал радикальный отход от господствовавшего в ту эпоху византийского стиля, который, предполагая участие зрителя в священных событиях, тем не менее подчеркивал недоступность святых и библейских персонажей.

Александр Перриг убедительно продемонстрировал, что в Средние века византийский иконографический стиль отождествлялся с эстетикой раннехристианской живописи. Постановление папы и папской курии предписывало считать этот стиль, как в отношении формы, так и в содержательном плане, единственно допустимым для религиозного искусства. В Сиене, согласно Перригу, византийский стиль считался официальным и находился под покровительством городских властей. Именно по этой причине, утверждает Перриг, из двух икон «Богородица на престоле» работы Джотто и Дуччо более достойной была признана последняя (см. ил. на с. 442). Иными словами, натуралистический стиль Джотто был для сиенцев «неправильным», а изображенная в этом стиле Мадонна – «неправдоподобной». А византийский стиль Дуччо, считавшийся родственным стилю раннехристианской живописи, гарантировал для современников максимально возможное сходство с истинным ликом Богородицы.

Джотто, его ученики и даже последователи Дуччо находили различные пути выхода за рамки византийского стиля. В конечном счете в Италии возобладали натуралистический стиль, что повлекло за собой развитие новых способов видения мира, которые можно было разрабатывать при помощи математических моделей и оптических экспериментов, базировавшихся на линейной перспективе.

Этот решающий «диспут» между византийской традицией и натуралистическим стилем был основной темой итальянской готической живописи. Поэтому выражение «живописцы эпохи треченто» не следовало бы использовать в привычном нам узком смысле: имело бы смысл расширить его так, чтобы в данную категорию включались и некоторые мастера XV века (например, Фра Анжелико или Пизанелло). Это не помешало бы классифицировать иначе их современников, таких как Мазаччо и Уччелло, и в то же время позволило бы провести достаточно четкую границу между готической и ренессансной живописью. Благодаря такому подходу можно прийти к выводу, что основы ренессансной живописи были заложены на рубеже XIII–XIV веков, несмотря на то что для развития линейной перспективы потребовалось еще около ста лет.

Культурные и интеллектуальные перемены нередко сопровождаются бурными событиями и в политической жизни. Весь XIV век был эпохой потрясений и переворотов. С основанием в 1296 году Ганзейского союза в Любеке, к которому вскоре присоединился ряд других городов в Германии и на побережье Балтийского моря, начался экономический подъем, благодаря которому укрепился торговый класс во многих североевропейских городах. Феодальный уклад, определявший социальную структуру во времена раннего и развитого феодального общества, постепенно уступал место укладу классовому. В ходе Столетней войны между Англией и Францией (1339–1453) оба государства были опустошены и пришли в упадок. «Черная смерть», свирепствовавшая в 1347–1351 годах, этот чудо-

«Колесо десяти возрастов человека».
Миниатюра из «Псалтыри Робера де
Лилля», до 1339 г., 34 x 22,5 см.
Лондон, Британская библиотека.
Ms. Arundel 83, fol. 126v.



Еще одно свидетельство того, что в раннюю готическую живопись стала включаться повседневная жизнь, — та популярность, которую приобрели часословы. Часословы были не только молитвенниками, но и предметом эстетического любования, ибо страницы их украшались изысканными миниатюрами. К концу XIII столетия они стали настолько декоративными, что превратились в предметы роскоши; торговля ими особенно процветала при дворе Людовика IX Святого. Самые знаменитые мастерские по изготовлению часословов находились в Париже. Они внесли значительный вклад в развитие новой образности и новых форм европейского искусства.

Формальные аспекты ранней готической живописи

Переход от романской живописи к готической вовсе не был гладким и незаметным. «Прозрачная» структура готического собора, в которой плоскость стены уступала место ажурным орнаментам и огромным окнам, исключила возможность обильного живописного декора. Зарождение готического собора совпало с периодом наивысшего расцвета романской живописи, в особенности фресковой. Но вскоре господствующую роль в отделке храмовых зданий стали играть другие виды изобразительного искусства, и живопись была оттеснена на вторые роли. Этот подчиненный статус живописи в эпоху возведения первых готических соборов отразился и в технических приемах, которыми пользовались живописцы: нередко они пытались имитировать господствующие и весьма дорогостоящие техники мозаики и витража.

вищный бич XIV столетия, выкосила по меньшей мере треть населения Европы. Наконец, раздиравшие христианский мир политические и религиозные конфликты привели к так называемому «авиньонскому пленению пап» (в 1309–1377 годах папский престол находился в Авиньоне, на юге Франции), а затем и к Великой Схизме.

Таким образом, XIV столетие можно охарактеризовать как «переломную эпоху». Зарождение гуманизма и развитие литературы, не связанной с придворными кругами, свидетельствовали о том, что начало формироваться общество нового типа. Но гонения, которым церковь подвергла прогрессивное учение номиналистов (см. с. 394), и появление фанатичных сект (таких, как флагелланты) говорили о том, что мрачная эпоха обскурантизма еще не миновала.

Стремление сохранить старый византийский стиль и его северо-европейские варианты — стиль, который кажется окостеневшим и искусственным по сравнению с гибким изяществом готики, а также с возросшим вниманием художников к миру природы, — можно рассматривать как реакцию на весь комплекс культурных, социальных, политических и религиозных преобразований той эпохи.

Трансформация искусства в XIII веке

XIII век, как и XIV, был временем бурных перемен и нестабильности. С упадком империи Гогенштауфенов сформировалось множество мелких независимых государств, а в ходе этого процесса набрал силу средний класс. Религиозные противоречия эпохи отчетливо воплотились в политическом противостоянии между двумя братьями — Людовиком IX (1226–1270), который посмертно был удостоен звания *rex exemplaris* («образцовый король»), и Карлом Анжуйским (1266–1285), проводившим политику экспансии и вовлекшим в свои интриги папство.

Радикальные перемены совершались и в рамках самой церкви. С одной стороны, были объявлены «еретиками» и уничтожены в ходе кровопролитных войн катары и другие подозрительные секты (см. с. 116–117); с другой — нищенствующие ордена францисканцев и доминиканцев, в некоторых отношениях не менее опасные для официальной церкви, успешно и беспрепятственно внушали своим мирским приверженцам идеалы братской любви и бедности. Даже языческие философские школы античности стали находить себе место в трактатах некоторых теологов, несмотря на попытки церкви взять эту тенденцию под контроль.

Таков был исторический фон, на котором совершался процесс трансформации представлений о живописи. Репертуар сюжетов и мотивов обогатился. Начало готического периода ознаменовалось, к примеру, изменениями в принципах изображения распятого Христа. Изящество женщин, оплакивающих Христа у подножия распятия, резко контрастирует с истерзанным телом Спасителя; Богородица падает без чувств на руки своих сподвижников, являя тем самым чрезмерную «человечность»; слуга помогает слепому копьеносцу. «Распятие» как сюжет для картины превращается в повествование, приобретаая форму, известную как «распятие фигурного типа». Реализм, с которым изображались боль и страдание в сцене казни, — сцене, совершенно понятной и хорошо знакомой любому средневековому зрителю, — стал первой приметой формирования натуралистического стиля. Этот зарождающийся натурализм приобретал в готическом искусстве самые разнообразные формы и в конце концов обусловил блестящие достижения ранних нидерландских мастеров.

«Видение Святого Иоанна о Небесном Граде». Миниатюра из «Английского Апокалипсиса», ок. 1250 г., 27 x 19,5 см. Нью-Йорк, библиотека Пирлонта Моргана. Ms. 524, fol. 21r.



Этот переходный период сменился эпохой чрезвычайно плодотворного взаимодействия между живописью и архитектурой, в ходе которого появились новые, весьма интересные темы и вариации. Нередко заимствование мотивов и структурных элементов из области архитектуры существенно повышало эстетическую ценность живописного произведения. На иллюстрации к «Псалтыри Робера де Лиля» (до 1339; см. ил. на с. 389) изображено «Колесо десяти возрастов человека» со всеведущим Богом в центре. Источником вдохновения для живописца, создавшего эту миниатюру, вне сомнения, послужило окно-роза готического собора. А промежутки между лучами, исходящими от лика Бога, заполнены звездчатым и черепитчатым орнаментами, имитирующими поверхность лопасти нервюрного свода.

Еще одним примером использования архитектурных мотивов в живописи служит миниатюра из «Псалтыри Людовика Святого», где изображен храм, очень похожий на парижскую часовню Сент-Шапель, строительство которой началось по распоряжению Людовика приблизительно в тот же период. В стандартную декоративную программу включались ланцетовидные окна, трилистники, квадрифолии и розетки.

Но самой примечательной в данном отношении является композиция одной английской миниатюры, созданной около 1250 года. Эта иллюстрация к «Апокалипсису», на которой ангел показывает Небесный Град коленопреклоненному святому Иоанну, основана на формальных концепциях, близких романскому искусству. В композиции доминирует мощная диагональ, которой, причудливо изгибаясь, подчиняются обе фигуры: ею определяются и линия спины, и движения рук Иоанна, и жест ангела, и расположение его крыльев. Такой же асимметричный ритм можно обнаружить и в «безумных сводах» хора собора в Линкольне. Здесь симметрия нарушена поперечной нервюрой, круто поднимающейся вверх от трифория и под неожиданным углом соединяющейся с другими нервюрами на продольном ребре. За счет этого «оживляется» вся структура сводов, а «прозрачная» стена словно бы воспаряет ввысь. Тем же стремлением «оживить» сцену, по-видимому, руководствовался и автор миниатюры из «Апокалипсиса». Точно так же в тот

Линкольнский собор, хор Св. Гуго. «Безумные своды», 1192 г., реконструированы в 1239 г.



период заимствовали идеи из других видов искусства и многие другие живописцы.

Новые жанры

Уже отмечалось, что формирование готической живописи представляло собой не просто смену стиля. Разработка новых форм повлекла за собой также появление новых тем и сюжетов, и процесс этот развивался как по инициативе самих художников, так и под влиянием заказчиков. Прежде репертуар жанров готической живописи ограничивался в основном иконами, заалтарными образами и циклами фресок, иллюстрирующих жития святых. Эти жанры не утратили своей господствующей роли, однако постепенно в сферу живописи стали проникать, если можно так выразиться, «с черного хода» новые темы и мотивы.

Возникшая в отношениях между религией и повседневной жизнью напряженность повлекла за собой зарождение новых жанров. Правда, в XIV веке они все еще не обрели независимости от религиозной тематики. Цветы впервые появляются на картинах под ногами святых и ангелов (см. ил. на с. 435 сверху). Комната Девы Марии, где ее застает ангел в эпизоде «Благовещения», обычно украшается изящными подсвечниками и горделивой лилией на высоком стебле. Эти вкрапления природы, мотивы реальной жизни, прежде служившие всего лишь символическими атрибутами, как в «псевдонатюрмортах», начинают теперь обретать самостоятельную жизнь. Джотто, например, изобразил подсвечники в «ложном окне», украсившем нишу капеллы дель Арена в Падуе (см. ил. на с. 391). А Таддео Гадди, ученик Джотто, поместил в нише с трилистником композицию из дарохранительницы, диска и бутылок (см. ил. на с. 391).

Таковы первые образцы натюрморта – жанра, который доведут до совершенства нидерландские мастера в XV столетии. Подсвечник и свеча, книга и стеганое покрывало на столе в сценах «Благовещения» еще не утратили традиционного символического смысла, но уже образуют отдельную композицию, имеющую самостоятельную эстетическую ценность.

Точно так же ранние пейзажи развились на основе живописного воплощения таких религиозных сюжетов, как, например, бегство

Святого Семейства в Египет. Постепенно фигуры людей становились все меньше и меньше по сравнению с другими элементами картины, и в XV веке уже сформировался тип «пейзажа со святыми» – в противовес более раннему типу изображения святых на фоне пейзажа. И все же религиозная тематика была не единственным первоисточником новых форм и жанров.

Датой принципиального обновления европейской пейзажной живописи можно считать середину XIV столетия, когда Амброджо Лоренцетти украсил стену палаццо в Сиене гигантским панорамным пейзажем, который служил фоном для *«Аллегии доброго правительств»* (см. ил. на с. 448–449). Как мы увидим позднее, работы такого рода стали появляться, не в последнюю очередь, под влиянием совершенного итальянским поэтом Петраркой восхождения на гору Вента (Южная Франция).

Многие произведения готической живописи свидетельствуют также еще об одном факторе, сказавшемся на развитии нового жанра. Этим фактором был заказчик-донатор. Среди донаторов росло стремление присутствовать среди персонажей священной сцены, представленной в как можно более реалистичной манере, и тем самым придавать изображению религиозного эпизода еще большее правдоподобие. Поэтому художник должен был соблюдать портретное сходство при изображении донатора, благочестиво исполняющего свои религиозные обязанности (см. ил. на с. 392). Формально в росписи диптиха – основной формы домашнего алтаря, пред-

назначенного для частных обрядов и молитв, – художественное пространство поровну делили между собой донатор со святым на одной створке и Богоматерь – на второй. Эта новая художественная концепция религиозной обрядности и культа послужила отправной точкой для развития жанра портрета в европейской живописи (см. ил. на с. 454–455).

Донатор и художественное содержание картины

Реконструировать взаимоотношения между средневековым донатором, художником и лицом, определявшим содержание картины, почти невозможно. Письменные сообщения на эту тему редки, но кое-что из найденных записей все же помогает пролить свет на историю зарождения картины как законченного произведения станковой живописи и на типичные для нее в ранний период темы и мотивы.

В Средние века задачу компоновки отдельных мотивов в крупное полотно (т. е. задачу создания иконографической программы) решали главным образом теологи, но в эпоху позднего Средневековья эту роль время от времени стали играть также заказчики картин – как представители духовенства, так и миряне. Это вовсе не означает, что разработка иконографической программы целиком легла на плечи заказчика, – но последний нередко оказывал на содержание картины заметное влияние и предписывал живописцу включить в произведение те или иные ключевые мотивы.

Слева:
Джотто. «Натюрморт» на стене триумфальной арки.
Фреска, 1305 г. Падуя, капелла дель Арена (капелла Скровеньи)

Справа:
Таддео Гадди. «Ниша с дарохрани-
тельницей, диском и бутылками».
Фреска, 1337–1338 гг. Флоренция,
Санта-Кроче



Ян ван Эйк.
«Коленопреклоненный каноник Георг ван дер Пале». Деталь картины «Мадонна каноника Георга ван дер Пале», 1434–1436 гг. Дерево, масло. 141х176,5 см. Брюгге, Городской музей изящных искусств



что такое готическая живопись. Впрочем, многих исследователей это разнообразие не пугает: несмотря на все затруднения, они все же пытались сформулировать ясные принципы интерпретации готической живописи и ее основные характеристики. Чтобы выработать формулировку такого рода, необходимо провести четкие границы, – в данном случае границу между искусством готики и искусством Ренессанса.

В классическом труде «Осень Средневековья» (1919), посвященном рассматриваемому здесь периоду культурной истории Северной Европы, голландский историк Йохан Хейзинга утверждает, что необходимо вернуться к первоначальному, исходному значению термина «Ренессанс» (который, как и термин «Средневековье», отнюдь не является обозначением конкретного исторического периода, имеющего четко выраженные начало и конец). Слютера и ван Эйка ни в коей мере нельзя определить как мастеров эпохи Ренессанса:

Именно так обстояло дело в случае с росписью капеллы дель Арена (капеллы Скровеньи) в Падуе. Донатор Энрико Скровеньи, получив от папы разрешение именоваться единоличным владельцем этой капеллы, нанял так называемого «контролера» – теолога из расположенной неподалеку обители францисканцев, дабы тот проследил за точностью отображения на фресках библейских сцен, а также за тем, чтобы живописцы учли все его пожелания. Александр Перриг указывает, что многие персонажи фрески «Бегство в Египет» в капелле дель Арена не соответствуют ни евангельским, ни апокрифическим описаниям данного эпизода. Не исключено, что Скровеньи из тщеславия распорядился дать Святому Семейству в попутчики купцов, тем самым привлекая внимание к своей собственной профессии.

Совершенно иная ситуация сложилась с росписью заалтарного образа для главного алтаря церкви Санкт-Петер (Святого Петра) в Гамбурге, над которой работал мастер Бертрам (см. ил. на с. 433). Известно, что «контролером» здесь был Вильгельм Горборх, отпрыск почтенного патрицианского рода. Горборх совмещал обязанности палатского легата и дьякона собора. Известно также, что именно Горборх нанял мастера Бертрама для осуществления своего проекта.

Иконографическая программа этого заалтарного образа сравнительно проста, и остается лишь недоумевать, почему такой занятой и высокообразованный человек взялся за дело, с которым без труда мог справиться любой теолог. Возможно, причиной тому стало мирское тщеславие. Брат Вильгельма, Бертрам Горборх, в то время был бургомистром Гамбурга и получил право именоваться «покровителем Санкт-Петер». Можно предположить, что, стремясь повысить авторитет своей семьи, оба брата старались заслужить славу донаторов этой городской церкви.

Многим донаторам казалось, что только искусство способно перенести в реальную действительность объекты религиозного созерцания, сделать видения праведников зримыми и осязаемыми для всех и тем самым в конечном счете доказать бытие Божие. В начале длительной болезни, от которой ему не суждено было излечиться, фламандский каноник Георг ван дер Пале заказал Яну ван Эйку «*sacra conversazione*», т. е. картину, изображающую встречу ван дер Пале с двумя его святыми заступниками и Богородицей в приходской церкви, где он служил (это была коллегиальная церковь Сен-Дени в Брюгге; см. ил. на с. 392, 411).

По проницательному замечанию Ганса Бельтинга, созданная ван Эйком живописная сцена имитирует реальную церковь и тем самым переносит изображение в область повседневной действительности. Посредством этой картины каноник ван дер Пале не только фиксировал реальность посетившего его видения, но и подчеркивал факт своей избранности, особого благословения, которого он удостоился, будучи допущен для молитвы к престолу самой Богородицы.

Эти примеры, относящиеся к столь несхожим между собой регионам Европы, как Италия, Германия и Нидерланды, не только демонстрируют намерения донаторов и меценатов: в их композиционных особенностях и мотивах отражаются важные для той эпохи интеллектуальные и социальные проблемы. Они восходят к единой эстетической модели, созданной художниками для того, чтобы удовлетворить интересы заказчика и в результате оставить позади соперников.

Особенности готической живописи

Разнообразие стилей и мотивов живописи в эпоху готики, осложнявшееся стилистическими различиями между отдельными регионами, не позволяет нам дать готовую «формулу», которая определила бы,

творения их принадлежат Средневековью как по форме, так и по стилистике. Для Хейзинги произведения ван Эйка и его последователей – это зрелые плоды духа Средневековья, неустанно стремившегося воплотить всякий образ в красках как можно более осязаемо и материально.

Выше отмечалось, что одним из способов обновления видения мира в живописи стало использование света для создания иллюзии материальности. Но традиционные истоки этого нового типа восприятия физической формы можно рассматривать и с точки зрения того, как размещаются различные предметы в композиции картины. Например, отдельным персонажам и группам фигур в росписи «Гентского алтаря» работы братьев ван Эйк (см. ил. на с. 408–409) выделены вполне определенные участки пространства, но взаимодействие между этими персонажами и группами выглядит скорее декоративным, нежели естественным.

Данная особенность была типична для всей североевропейской живописи XIII–XIV веков, равно как и для живописи итальянской, все еще не освободившейся от византийского влияния (вспомним, к примеру, работы Чимабуэ или Дуччо). Готическая живопись Северной Европы по-прежнему была склонна изолировать человеческую фигуру от ее окружения, так и не преодолев романской традиции, в рамках которой каждую фигуру и каждый предмет полагалось трактовать как некий символ.

Орнаментальная структура только подчеркивала эту расчлененность композиции на фрагменты, побуждая зрителя воспринимать элементы картины последовательно, один за другим. Живописное изображение как бы ориентировалось на вербальные метафоры: художник «переводил» сюжет или текст непосредственно в изобразительное повествование. Эта же техника использовалась во многих циклах фресок эпохи треченто, по существу отличающихся от северофранцузских произведений только особенностями пространственной композиции, о которых мы уже говорили в связи с живописью треченто.

Уникальные «готические» аспекты готической живописи, вероятно, можно объяснить самим фактом ее происхождения от романской или византийской традиции. Такие привычные нам термины, как «натурализм», «консерватизм» или «элегантность», описывают лишь экспрессивные аспекты готического искусства и не могут использоваться как его определяющие характеристики. Развивая идеи Хейзинги об истории живописи в период конца XIII–XV веков, мы приходим к выводу, что готическая живопись достигла своей вершины в творчестве ранних нидерландских мастеров.

Однако нельзя сбрасывать со счетов и термин «ранний северный Ренессанс», которым Генрих Клотц недавно обозначил творчество Яна ван Эйка и его последователей. Многие произведения сочетают в себе черты старого и нового, и провести четкую границу между тем и другим невозможно. Более того, язык истории искусства зачастую оказывается недостаточно гибким, особенно когда речь заходит о ситуациях пересечения двух культур во времени или в пространстве.

Цикл гравюр Альбрехта Дюрера «Апокалипсис» 1498 года (работать над ним художник начал во время первого путешествия в Италию, 1494–1495) за счет своей повествовательности кажется почти средневековым – иными словами, готическим. Тем не менее отдельные сцены, предназначенные для последовательного восприятия, Дюрер расположил в едином пространстве, которым и определяется местоположение наблюдателя. По справедливому замечанию Дагоберта Фрея, «Апокалипсис» Дюрера – это встреча Средневековья с Ренессансом.

Вверху:
«Император Карл IV и король Карл V Французский смотрят представление о крестовых походах». Миниатюра из «Великой хроники Франции», ок. 1380 г., 35 × 24 см.
Париж, Национальная библиотека.
Ms. fr. 2813, fol. 474v.

Внизу:
Альбрехт Дюрер.
«Вавилонская блудница» из цикла «Апокалипсис», 1498 г.
Гравюра на дереве



Мастер Уилтонского диптиха.

«Уилтонский диптих».

Ричард II Английский (левая створка, коленопреклоненная фигура) в сопровождении святых покровителей предстает перед Девой Марией (правая створка). Между 1377 и 1413 гг. Дерево, темпера. Размеры каждой створки – 46 x 29 см.

Лондон, Национальная галерея



Субъективность, красота и природа: средневековые теории искусства

Средневековое понимание искусства, а следовательно, и те изменения, которые претерпевали формы и структура искусства, определялись тремя факторами: субъективным восприятием художника, представлением о прекрасном и открытием того, что природа может служить достойным источником эстетического и эмоционального опыта.

Распространенное представление о том, что средневековый художник, служа Богу своим талантом, воспринимал себя как божественное орудие, не вполне точно. Средневековая живопись была не просто отражением сверхъестественного, но подчас и изображением земного мира с его обыденными вещами и повседневными событиями (см. ил. на с. 448–449).

В заглавии романа Умберто Эко «Имя розы» содержится аллюзия на эту тенденцию средневековых мастеров наблюдать за отдельно взятыми объектами и размышлять об их реальности. В этом романе уделено много внимания одной из центральных философских проблем Средневековья – проблеме универсалий. Для реалистов, таких, как Ансельм

Кентерберийский (1033–1109), реальность вещи зависела от общего понятия (универсалии), которую эта вещь представляла; таким образом, универсалии представлялись «более реальными», нежели единичные предметы.

С другой стороны, номиналисты, такие, как Росцелин из Компьежа (ок. 1050–1123/1125) и Пьер Абеляр (1079–1142), полагали, что общие понятия суть не более чем слова, или *nomina* (имена), т. е. интеллектуальные абстракции. Для номиналистов реально существующими были только единичные вещи. «Имя» розы было не реальностью, а всего лишь общим обозначением. Роза становится реальной только в качестве «единичной вещи».

Эта дискуссия о смысле реальности свидетельствует о том, что значимость природы и обыденного опыта постепенно возрастала. Спор между номиналистами и реалистами был тесно связан со средневековой трактовкой античной философии, в первую очередь – работ Аристотеля. Главной фигурой в данном контексте является святой Фома Аквинский (1221–1274), чья философская система во многом опиралась на логический и систематический характер заново открытой Аристотелевой философии.

Согласно Фоме Аквинскому произведение искусства – это всего лишь зеркальное отражение материального мира, который, в свою очередь, является метафорой божественного космоса. В первом томе своего главного трактата «*Сумма теологии*», который часто называют величайшим философским трудом Средневековья, Фома Аквинский заявляет, что человеческие чувства стремятся к порядку и гармонии и ищут их в природе; красота доставляет нам наслаждение по той причине, что наши чувства воспринимают ее внутреннюю гармонию. Из этого Фома делает вывод, что необходимые предпосылки прекрасного – совершенство, равновесие и ясность.

Художник должен придавать своему творению «наилучшую для него материальную форму» в согласии с функцией этого творения. «Мастер делает пилу из железа, чтобы ею можно было пилить. Ему и в голову не приходит сделать ее из стекла – материала, несомненно, более красивого, – ибо такая красота помешала бы пользоваться пилой».

С одной стороны, Фома Аквинский связывает понятие прекрасного с субъективным суждением мастера (художник и ремесленник в то время еще не

считались представителями разных профессий) и предположительно зрителя. Выражаясь современным языком, он искал характеристики прекрасного в субъективных представлениях наблюдателя. Но, с другой стороны, Фома ограничивает роль субъективности: строго личный подход к оценке красоты той или иной вещи не должен вступать в противоречие с пригодностью этой вещи для практического употребления. Иными словами, и опять-таки формулируя мысль Фомы Аквинского в современных понятиях, – сотворение предмета и наша субъективная реакция на него всегда должны оцениваться с точки зрения его потенциальной практической.

Проблему универсалий Фома Аквинский трактовал достаточно вольно. Вслед за номиналистами он утверждал реальность единичных вещей, но признавал ее лишь в той мере, в какой эти вещи могут быть возведены к универсалиям. Божественная всеобщая реальна, равно как и те единичные вещи, которые соотносятся с творением Бога.

Признание реальности единичных вещей явилось плодом возросшего интереса к эмпирике, стимулом для которого служило все более близкое знакомство с учением Аристотеля. В связи с этим любопытно, что формальное расположение фигур на готических картинах, как правило, остается традиционным. Изменения же происходят в области трактовки самих фигур: живописцы все активнее стремятся к индивидуализации персонажей.

Единичная фигура, помещенная, к примеру, в ангельский сонм, окружающий Деву Марию, или в массовую сцену Страшного Суда, прописывается более детально и приобретает индивидуальные черты. Лица становятся узнаваемыми; жесты выделяют персонаж из группы, становясь соответственно более сложными.

Для святого Фомы Аквинского прекрасное было средством познания истины и добра; залогом тому служило руководящее чувствами человека природное влечение к гармонии. Таким образом, *delectatur in rebus* («удовольствие в вещах») приписывалось скорее сфере познания, нежели области ощущений. Фома Аквинский никогда не рассуждал в данном контексте о чистом ощущении.

Напротив, итальянский поэт и ученый Франческо Петрарка (1304–1374) размышлял об удовольствии, доставляемом красотой, в терминах ощущений и чувствительности. Предположительно именно он первым воздал должное реальному пейзажу как эстетическому и эмоциональному объекту.

Прекрасно сознавая, что «пересекает духовный Рубикон», Петрарка принял решение подняться на гору Вента в Южной Франции. В письме 1336 года он описал ощущения, которые охватили его при виде величественной панорамы, открывшейся с вершины этого горного пика. «Мнилось, до Альп, увенчанных

Робер Кампен (Флемальский мастер).
*«Мадонна с Младенцем перед камин-
 ным щитком»*, ок. 1425 г.
 Живопись по дереву, 63,5 x 49 см.
 Лондон, Национальная галерея

снегами и льдами, подать рукой – но как же они были далеки! Вдохнуть воздух Италии казалось мне легче, чем рассмотреть ее отсюда, и неудержимое желание увидеть вновь моих друзей и родину пробудилось во мне».

Этим своим поступком Петрарка способствовал введению пейзажа в репертуар живописных жанров. Из простого фона, на котором разворачивались библейские события, пейзаж превратился в самостоятельный эстетический объект, способный затронуть душу зрителя. Постепенно традиционные христианские темы, такие, как «Распятие», «Оплакивание Христа» или «Отдых на пути в Египет», стали включаться в пейзаж, который представлял во всем своем многообразии – с такими обыденными, мирскими объектами, как реки, горы, леса и поля.

Замкнутые помещения на картинах, изображающих Рождество Девы Марии или Благовещение, теперь обрели окна, за которыми открывались обширные пейзажные панорамы, как если бы событие, представленное живописцем, совершалось в доме на вершине холма. Вид из окна стал пейзажем.

Эмоциональную окраску приобрели даже произведения, в которых взаимосвязь живописного пространства с темой восходила к христианской идее спасения – идее, охватывавшей «все мироздание». Хорошо знакомые людям той эпохи предметы, животные, растения формировали привычную, обыденную сцену, с которой зритель без труда мог установить личный контакт.

И даже интимное изображение Богоматери, кормящей грудью Младенца Христа, – иконографический тип, известный как «Кормящая Мадонна» (*Madonna Lactans*), – также, вероятно, способствовал укреплению эмоциональной связи между верующим и предметом изображения.



Неизвестный французский мастер.
«Благовещение», ок. 1375 г.
Живопись по дереву, 35 x 26 см.
Кливлендский музей искусств

Франция и «интернациональная готика»

«Мягкий стиль» (Пиндер), «интернациональная готика» (Куражо) и «придворное искусство рубежа XIV–XV веков» (Бялостоцки) – все это обозначения европейского стиля в скульптуре и живописи, характеризующегося плавными, текучими складками одежд, изящными, вплоть до стилизованности, движениями и чрезвычайно реалистичным богатым декором. Французский историк искусства Луи Куражо в XIX веке ввел термин «интернациональная готика» для описания французской живописи эпохи Карла VI (1380–1422) – и тем самым поместил эту живопись в общеевропейский контекст. Сложная система родовых и политических связей, сформировавшаяся внутри правящего класса в XIV столетии, повлекла за собой оживленный обмен идеями в художественной сфере. «Интернациональная готика» была придворным и международным стилем. В первую очередь на ее развитие повлияла живопись Сиены, Франции, Кельна и Богемии.

При строительстве папской резиденции в Авиньоне (см. с. 188–189) итальянские художественные принципы проникли во Францию и оказали большое влияние на стиль парижской школы. В ходе политических контактов эти идеи были усвоены пражским двором, откуда они быстро распространились в среде богемских мастеров.

По сравнению с книжной миниатюрой дошедшие до нас образцы французских панно и фресок немногочисленны. Впрочем, и этих немногих примеров достаточно, чтобы составить приблизительное представление о стиле, в котором работали их создатели. Несомненно, роль итальянского фактора в формировании этого стиля была велика. О влиянии Симоне Мартини, работавшего в Авиньоне с 1339 года, на французское искусство можно судить по «Благовещению», хранящемуся в Кливлендском музее искусств. Атрибуция этого панно как произведения французского мастера по сей день вызывает возражения, но некоторые его особенности – такие, как цветовая гамма и орнаментальный декор, – безоговорочно указывают на парижскую школу. При этом не исключено, что конструкция престола Богоматери и золотой фон – плоды влияния сиенской живописи. А в некоторых деталях изображенных здесь ювелирных украшений можно обнаружить даже следы византийского стиля.

«Уилтонский диптих» (см. ил. на с. 394), созданный, вероятно, по заказу английского короля Ричарда II в 1395 году и почти несомненно – во французской мастерской, также служит отличным образцом «интернациональной готики». Лики святых на левой створке и элегантные, почти стилизованные движения и жесты Богоматери и ангелов в правой части этого диптиха несут следы стилистической близости к мастерским Богемии и Кельна. Личность мастера, создавшего «Уилтонский диптих», не установлена; не знаем мы и точного ответа на вопрос, какой теме посвящено данное произведение.

Столь же загадочна и дата создания этого диптиха. Быть может, король заказал его по случаю своей коронации в 1377 году? Или, желая заручиться божественным покровительством, перед отправлением в крестовый поход в 1395 году? Эрвин Панофский полагает, что «Уилтонский диптих» был создан уже после смерти Ричарда, в 1413 году, для траурной процессии, доставившей тело короля из Кингс-Лангли в Вестминстерское аббатство. Если принять эту точку зрения, то вопреки общепринятому подходу придется трактовать «Уилтонский диптих» не как votive картину, а как орудие посмертного прославления короля.



Тот факт, что для Англии это произведение является единственным в своем роде, нередко используют в качестве аргумента в пользу его принадлежности к французской школе; большинство исследователей утверждает, что «Уилтонский диптих» был написан французом, приглашенным к английскому двору. Однако Панофский считает его автором Мельхиора Брудерлама из Ипра (живописца, работавшего при бургундском дворе) и, таким образом, связывает «Уилтонский диптих» с корпусом произведений, принадлежащих ипрской школе. Подобные проблемы стиля и атрибуции, как правило, не имеют простого решения, но зато они помогают осознать, сколь интенсивны были взаимодействия между странами Европы и взаимообмен художественными идеями между мастерами, творившими по разные стороны границ.

Самыми значительными из живописцев, работавших при великолепном бургундском дворе, были Мельхиор Брудерлам из Ипра, Жан Малюзель из Гельдерланда, Жан Бомец из Артуа и Анри Бельпоз из Брабанта. В сотрудничестве с фламандским скульптором Жаком де Барзе в 1392–1397 годах Брудерлам создал заалтарный

Мельхиор Брудерлам.
«Благовещение» и «Встреча Марии
и Елизаветы».
Левая створка заалтарного образа для
картезианского монастыря Шаммоль.
Живопись по дереву, 167 x 125 см.
Дижон, Музей изящных искусств



образ для картезианского монастыря Шаммоль в Дижоне. Сопоставление персонажей дижонского алтаря – их движений, жестов и внешности – с персонажами «Уилтонского диптиха» до некоторой степени подкрепляет атрибуцию последнего, предложенную Пановским. Более того, Брудерлам четко разграничивает эпизоды из жития Богоматери, изображая одни из них в архитектурном окружении, а другие – на пейзажном фоне. Интерьерные сцены «Благовещения» и «Принесения Младенца Христа во храм» изображены в разрезе великолепных архитектурных сооружений, благодаря чему библейские события воспринимаются так, как если бы они происходили на сцене средневекового театра. С этими зданиями соседствуют высокие горы и деревья, поднимающиеся до верхнего края картины. На фоне этих пейзажей, на том же уровне, что и описанные сцены, помещены еще два эпизода – «Встреча Марии и Елизаветы» и «Бегство в Египет». Такая композиция имеет много общего с итальянскими произведениями эпохи треченто, которым также свойственно четкое разграничение между архитектурой и пейзажем, масштабирование архитек-

туры в соответствии с пропорциями человеческого тела и изображение гор в виде гигантских валунов. Не исключено, что и в этом случае роль посредника сыграл Авиньон.

Панно, выполненное совместно Жаном Малуэлем и Анри Бельшозом и хранящееся в Лувре, чарует зрителя тонким взаимодействием между архитектурными элементами, золотым фоном и пейзажем. На этой картине, завершенной в начале XV столетия, изображены распятие Христа и мученичество святого Дионисия. Малуэлю, уроженцу Гельдерланда, поселившемуся в столице Бургундии, заказали это панно при дижонском дворе. Скорее всего он написал только верхнюю часть картины, но завершить работу не смог; это сделал Анри Бельшоз, приехавший в Дижон еще при жизни Малуэля, т. е. до 1419 года.

Все мастера, о которых только что шла речь, в особенности Брудерлам, были приверженцами готического натурализма, который выделяют в отдельную ветвь бургундской школы. В работах так называемого «Мастера Благовещения из Экс-ан-Прованса» и Ангеррана Картона (Шаронтона) французская живопись почти исчерпала потенциал средневекового искусства.

«Благовещение» из Экса (см. ил. на с. 398), написанное по заказу торговца сукном Пьетро Корпиви около 1445 года, несет следы влияния братьев ван Эйк (особенно в том, что касается реалистических деталей), но также содержит в себе прованские или итальянские черты (к примеру, интенсивное использование света). Непропорционально крупные, словно высеченные из камня фигуры Девы Марии и ангела изображены в готическом храме. За счет перспективы храм кажется реальным, а Мария и ангел – видением, посетившим набожного христианина в Доме Божием. Ангерран Картон стремился изображать фигуры объемными и размещал их группами в таком пространстве, где персонажи могли выражать свое состояние посредством движений и жестов (см. ил. на с. 398 и 17).

Тот факт, что для прованской живописи эти новаторские методы оказались совершенно неожиданными, снова заставляет предположить воздействие Авиньона, хотя на упомянутых живописцах сильно сказались и фламандские влияния. Великие фламандские мастера, такие, как Ян ван Эйк и Хуго ван дер Гус, повлияли даже на Италию, эту колыбель современной живописи.

Самым значительным представителем французской живописи XV века считается Жан Фуке. Этот мастер, родившийся около 1420 года в Туре и там же умерший шестьдесят лет спустя, усердно изучал живописцев раннего итальянского Ренессанса. Стиль его сформировался под влиянием таких художников, как Мазолино, Уччелло и в особенности Фра Анжелико. Согласно позднейшим описаниям итальянцев Филарете и Вазари Фуке пользовался большим уважением и получил заказ на создание портрета папы Евгения IV (1431–1437) для церкви Санта-Мария sopra Минерва в Риме (ныне, к несчастью, утраченного). В записи, которую вскоре после смерти Фуке в 1480 году сделал Франсуа Роберте, секретарь Пьера II де Бурбона, упоминаются миниатюры, выполненные по заказу Людовика IX (1461–1483) (см. ил. на с. 464).

Следы итальянского влияния отчетливо видны в двойном портрете «Этьенн Шевалье со святым Стефаном» (ок. 1450) (см. ил. на с. 400 слева). Почти объемные фигуры помещены здесь на пышном архитектурном фоне с мраморными стенами и богато орнаментированными пилястрами. Вероятно, эта картина связана с так называемой «Dame de Beaut» («Прекрасной Дамой») – антверпенской «Мадонной с Младенцем» (см. ил. на с. 400 справа). Согласно



Справа:
Никола Фроман.
«Неопалимая купина», 1476 г.
 Центральная створка триптиха.
 Живопись по дереву, высота 410 см.
 Экс-ан-Прованс, Сен-Совёр

Мастер Благовещения из Экса.
«Благовещение», ок. 1440 г.
 Средняя створка триптиха.
 Живопись по дереву, высота 155 см.
 Экс-ан-Прованс, Сент-Мадлен



Ангерран Картон.
«Авиньонская Пьета», ок. 1470 г.
 Живопись по дереву, 163 x 218 см.
 Париж, Лувр



RELEVATUM CONSERVATUM MAS JOVENIS TV. A. LA DABILEM VIRSINITATEM CL. D. GENITRIS

Жан Фука.
«Этьенн Шевалье со святым Стефаном»,
ок. 1450 г. Живопись по дереву.
Берлин, Государственный музей,
Прусский фонд Культуры,
Картинная Галерея



Жан Фука.
«Мадонна с Младенцем», ок. 1450 г.
Живопись по дереву, 94 x 85 см.
Антверпен, Королевский музей
изящных искусств



антиквару XVII века Дени Годфруа эти два произведения в действительности представляли собой створки диптиха, находившегося в церкви Нотр-Дам в Мелёне (вплоть до 1775 года).

Годфруа утверждал даже, что во внешности Мадонны можно различить черты Агнессы Сорель, любовницы короля. Донатор Этьенн Шевалье был королевским казначеем, душеприказчиком Сорель и предположительно также ее любовником. Кому поклонялся Шевалье в этой «модной кукле» (как называет эту Мадонну Йохан Хейзинга) – Матери Божьей или своей возлюбленной? Смешение священного с мирским, которое согласно Хейзинге вообще было типичной чертой позднего Средневековья, здесь выходит за границы дозволенного даже с точки зрения либерального гуманизма и придает картине явно декадентскую окраску.

Никола Фроман (ок. 1435 – ок. 1485), наряду с Ангерраном Картоном, – крупнейший представитель авиньонской школы. На его картине «Неопалимая купина», центральной створке триптиха, созданного около 1476 года для церкви Сен-Совёр в Экс-ан-Провансе (см. ил. на с. 399), по обе стороны холма раскинулся обширный пейзаж, перспектива которого передается в основном тонкими градациями цвета. В центре пейзажа вьется между тонких древесных стволов река, убегающая вдаль и теряющаяся из виду в легкой голубоватой дымке. Холм с неопалимой купиной, над которым восседает Богоматерь с Младенцем Христом, поднимается над пейзажем монолитной глыбой и образует, в характерной для Фромана манере, дугу, соединяющую верхнюю часть кар-

тины с передним планом, на котором доминируют фигуры Моисея и ангела.

В отличие от этого произведения, созданного под влиянием итальянской живописи кватроченто, так называемый «Триптих Лазаря» 1461 года (ныне в галерее Уффици, Флоренция; см. ил. на с. 401) испытал мощное воздействие фламандской живописи. Весь передний план левой створки занят группой высоких фигур, закрывающих обзор среднего плана. На заднем плане, т. е. в верхней трети картины, разворачивается панорамный пейзаж с холмами и деревьями, ограниченный городской стеной с бастиянами и башнями.

Репертуар прованской школы середины XIV века был весьма обширен, о чем свидетельствуют разнообразные работы Фромана, Картона и других южнофранцузских мастеров. Местные мастера были знакомы с фламандскими и итальянскими стилями и концепциями, но, не опускаясь до рабского подражания, видоизменяли и модифицировали их самыми разными способами.

Фигуры на картинах так называемого мастера из Мулена, в свою очередь, гораздо нежнее и изысканнее, чем у прованских живописцев, а цветовая гамма не столь насыщена. Этот мастер испытал заметное влияние Жана Фука, однако все цвета и формы по сравнению с последним у него смягчены. В работе «Рождество Христово с кардиналом Роленом» (см. ил. на с. 401) использованы фламандские композиционные схемы, в которых персонажи достаточно свободно размещены вокруг центральной фигуры Младенца Христа. Если говорить конкретнее, то такие детали картины, как вол и осел,

Вверху:
Никола Фроман.
«Триптих Лазаря», 1461 г.
Дерево, масло, 175 x 66 см.
Флоренция, галерея Уффици

Внизу:
Мастер из Мулена.
«Рождество Христово», ок. 1482 г.
Дерево, масло, 55 x 71 см.
Отен, музей Ролена



ветхая крыша и мраморная колонна (символизирующая опору Церкви Христовой), указывают на круг Рогира ван дер Вейдена. Но, с другой стороны, лица персонажей, моделировка складок одежды и спокойные жесты говорят о влиянии современных мастеров из Мулена итальянских живописцев – Перуджино, Гирландайо или Джованни Беллини.

В этом произведении фламандские и итальянские влияния, игравшие столь важную роль в развитии французской живописи XV века, пересеклись чрезвычайно наглядно. Две эти характерные особенности – тщательное исследование ранних ренессансных стилей Италии с одновременным усвоением фламандских моделей – могут послужить достаточно точным определением французской живописи этого периода.

Архитектурные мотивы в живописи на рубеже XIV–XV веков

В XIV веке в живописи происходят существенные перемены в плане изображения архитектурных построек. Если прежде архитектурные детали служили всего лишь средством структурирования или украшения картины, то теперь они приобретают статус полноценного и самостоятельного мотива. Архитектура, изображенная на картине, не теряет своей структурирующей функции, но полнее интегрируется в живописную композицию. Здания и интерьеры становятся полноправными объектами изображения.

Эту тенденцию прекрасно иллюстрируют архитектурные мотивы, использованные Джотто в росписи верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (см. ил. на с. 388). Несмотря на то что здание церкви изображено на этой фреске



Справа:

Рогир ван дер Вейден.
«Триптих Питера Бладелейна»,
деталь, ок. 1445–1450 гг.
Живопись по дереву, высота 91 см.
Берлин, Государственный музей,
Прусский фонд Культуры,
Картинная Галерея

Слева:

Мастера из Бусико и Бедфорда.
«Дворец Великого Хана», миниатюра
из «Книги чудес света», ок. 1410 г.
Париж, Национальная библиотека,
Ms. fr. 2810, fol. 37.

Внизу:

Мастер Франке.
«Чудо о стене», деталь «Алтаря
святой Варвары», 1410–1415 гг.
Живопись по дереву, 91,5 x 54 см.
Хельсинки, Кансаллисмусео



«Куртизанка за столом», миниатюра
из «Герцогского Теренция», ок. 1405 г.
Париж, Национальная библиотека,
Ms. 664, fol. 209v.



Конрад из Гейнбурга.
«Принесение во храм», миниатюра
из «Laus Mariae», ок. 1364 г.
Прага, библиотека университета,
Национальный музей

не в системе линейной перспективы, создается впечатление, будто зритель может непосредственно войти в него. Отдельные детали, такие, как прорезы в черепичной крыше, полуразрушенный верхний ярус и большие бреши в западной стене, сознательно использованы как приемы, представляющие здание реально построенным, а впоследствии частично разрушившимся. Благодаря этому архитектурный мотив становится реалистичнее, что, в свою очередь, приближает к действительности и все изображенное на фреске событие религиозной истории. Более того, Джотто вместил в пространство фрески все здание церкви, за счет чего оно выглядит завершенным и реальным.

Творения Джотто оказали исключительное влияние на развитие европейской живописи – в первую очередь благодаря тому, что этот великий живописец умел создавать иллюзию объемности на плоской поверхности. Однако готическим художникам к северу от Альп было труднее нарушить каноны традиционного стиля, чем итальянским мастерам треченто. Различие между двумя этими направлениями в живописи четко обнаруживается в композиционном соотношении между архитектурными мотивами и фигурами людей на картинах. Иллюстраторы книг в XIV–XV веках часто предоставляли, вслед за Джотто, каждой фигуре отдельный, ограниченный от других участков пространства.

Автор миниатюры из так называемого «Герцогского Теренция» (начало XV века) изобразил дворец, передний план которого совпадает с передним планом картины. Точно так же мог бы поступить итальянский мастер. Однако пропорции здания здесь изменены и подчинены господствующей в композиции сцене за столом. Что перед нами – лоджия или вид, открывающийся внутрь здания через огромное окно? Или же художник просто убрал стену, чтобы показать интерьер? Такие «нереалистические» изображения зданий типичны для французской книжной миниатюры XIV века, особенно для жанровых сценок.

В ботемской живописи XIV столетия мы находим еще одну вариацию на тему соотношения между человеческой фигурой и архитектурным мотивом. Миниатюра из книги «Laus Mariae» («Гимн Марии»), выполненная Конрадом из Гейнбурга, изображает «Принесение во

храм». Библейский эпизод, в котором Младенца Христа поднимают над алтарем, представлен на переднем плане. Фигуры, фланкирующие Спасителя, помещены на почтительном удалении от него. Над ними возвышается хор храма. Ряды колонн, филигранные ланцетные окна и своды, виднеющиеся на заднем плане миниатюры, предполагают пространственную глубину: может сложиться впечатление, что сцена священной истории изображена как происходящая в здании храма. Но в действительности это не так: архитектурные элементы здесь, как на романских миниатюрах, служат своего рода орнаментированной ширмой. Человеческие фигуры не интегрированы в архитектурное пространство. Несомненно, автор «Принесения во храм» был знаком с новой концепцией пространства, выработанной Джотто, так как созданная им архитектурная «декорация» очень похожа на аналогичные компоненты картины этого итальянского мастера. Однако воспроизвести искусную интеграцию фигур в интерьер Конраду из Гейнбурга не удалось.

Концепцию пространства Джотто французы начали усваивать только в начале XV века, о чем свидетельствует, к примеру, «Благовещение» из Экса (см. ил. на с. 398 сверху). Определяющий фактор этой картины – совпадение переднего живописного плана с передним планом интерьера церкви. Передний план разомкнут вглубь и непосредственно переходит в задний, инкорпорируя фигуры Марии и ангела в нижнюю половину живописного пространства.

Повысившийся статус архитектурных элементов живописной композиции превращение их в полноправный мотив, в своего рода «актера без слов», – несомненный признак стремления приблизиться к реальности художественными средствами и утвердить ее более уверенно и решительно.

Архитектура и человеческая фигура в живописной композиции могут даже меняться ролями: фигура подчас превращается в атрибут архитектуры. Такое необычное соотношение между двумя этими элементами мы наблюдаем, к примеру, в произведениях мастера из Бусико. На одной из миниатюр, иллюстрирующих «Книгу чудес света», он изображает дворец Великого Хана как единую постройку с бастонами и гале-



реей с окнами. Из фигур здесь присутствуют только три стражника; главным предметом изображения оказывается архитектурное сооружение, занимающее почти все живописное пространство.

Любопытно, что мастер Франке, работавший в Гамбурге в начале XV века, почти в точности воспроизводит описанную миниатюру мастера из Бусико на одной из створок «Алтаря святой Варвары»: в эпизоде «Чудо о стене» появляются левая стена дворца и стражник. Такие «цитаты» из французской книжной миниатюры типичны для сюжетов и мотивов такого рода в исполнении немецких мастеров. Об интересе мастера Франке к мотиву дворца свидетельствует то, что стене на створке алтаря он отводит господствующее место.

Преклонение мастера Франке перед французской живописью факт, хорошо известный историкам искусства и вообще характерный для «интернациональной готики» рубежа XIV–XV веков – стиля, одной из важнейших особенностей которого было возвышение художественного статуса архитектурного мотива в живописи.



Вверху:
Английская школа.
Святой Петр (деталь заалтарного
образа), ок. 1280 г.
Живопись по дереву.
Лондон, Вестминстерское аббатство



Английская школа

Развитие готической живописи в Англии документировано недостаточно. Те немногие произведения, которые все же дошли до наших дней, не позволяют выделить ни различий между отдельными школами, ни даже отличительных особенностей стиля. Известно, что Генрих III (1216–1272) приглашал ко двору в Вестминстер итальянских и французских художников. От единственной значительной работы того периода – созданного в 1263–1267 годах цикла фресок из Королевского зала Вестминстерского аббатства – почти ничего не сохранилось. Об английской живописи XIII века остается судить на основе нескольких фрагментов заалтарного образа в Вестминстере. Изящно изогнутая фигура святого Петра изображена на золотом фоне. Одежды его ниспадают мягкими широкими складками. Фигура

Внизу:
Английская школа.
«Житие Богоматери» (четыре створ-
ки алтаря). Живопись по дереву.
Париж, музей де Клюни

обрамлена колоннами и трилистником. Пышные складки одежды, изящество черт, неестественно вывернутые пальцы и модная завивка – все это типичные особенности континентального стиля, который был популярен в Англии с конца XIII века.

«Рождество Христово» – створка заалтарного образа, ныне хранящегося в парижском музее де Клюни, – демонстрирует те же стилистические черты. С фрагментом вестминстерского алтаря эту сцену сближают широкие складки драпировок, изящество и хрупкость фигуры Младенца Иисуса, а также элегантная поза Марии. Однако «Рождество Христово» было написано значительно позже, в середине XIV столетия. Учитывая, какой огромный шаг вперед сделала за полвека живопись на континенте, старомодность этого «Рождества» может показаться удивительной; однако не следует забывать, что в Англии стили развивались почти независимо от французских или немецких достижений.

К выводам, сделанным на основе подобных сопоставлений, следует относиться с осторожностью в связи с отсутствием материалов для их проверки. Более того, данная сцена, объединенная с тремя другими – «Успением Богоматери», «Поклонением волхвов» и «Благовещением» – в складной заалтарный образ, украшена и обрамлена пышными готическими орнаментами, что заставляет предположить влияние английских псалтырей (см. ил. на с. 405). Развитие жанров живописного панно и фрески в Англии, таким образом, следует рассматривать в контексте искусства книжной миниатюры – в первую очередь его ранних образцов.

В свете этого французское происхождение «Уилтонского диптиха» (см. ил. на с. 394) представляется еще более вероятным. Уже отмечалось, что внешность и жесты изображенных здесь фигур, равно как и складки одежды, позволяют предположить влияние богемских, а возможно, и кельнских мастеров. Эти характеристики типичны для «интернациональной готики», достигшей своего апогея в изяществе придворной французской живописи, – и «Уилтонский диптих» в полной мере соответствует им. Но не следует сбрасывать со счетов и возможность того, что диптих этот был создан кем-то из богемских или немецких мастеров, прибывших в Англию в 1382 году вместе с Анной Богемской – дочерью Карла IV и будущей супругой Ричарда II.

Итальянские стили почти не оказали влияния на английскую живопись. Впрочем, на фреске середины XIV века, ныне хранящейся в Британском музее (Лондон), изображена смерть детей Иова,



Английская школа.
«Смерть детей Иова», 1350–1363 гг.
 Фреска, извлеченная после пожара из
 капеллы Сент-Стефан в королевском
 Вестминстерском дворце.
 Лондон, Британский музей



*«Монахиня молится Христу,
 восседающему на престоле»*,
 миниатюра из *«Эймсберийской
 псалтыри»*, ок. 1250 г.
 Оксфорд, колледж Всех Святых.
 Библиотека Кодрингтона,
 Ms. lat. 6, fol. 6r.



гибнущих во время пира под развалинами обрушившегося дворца. Некоторые черты внешности этих персонажей – в особенности прямые аристократические носы и плотно сжатые губы с опущенными уголками – типичны для итальянской живописи треченто.

Вопрос о том, действительно ли готическая живопись в Англии развивалась, подобно архитектуре, независимым путем, остается спорным, и за недостатком материала едва ли будет когда-либо разрешен окончательно. Однако можно не сомневаться, что англичане были знакомы со стилем «интернациональной готики» и что многие английские художники испытали влияние континентальных мастеров – в первую очередь французских и в меньшей степени итальянских.

Хуберт и Ян ван Эйк.
«Гентский алтарь», 1432 г.
Вид с закрытыми створками.
Дерево, масло, высота 375 см.
Гент, церковь Святого Бавона

Мир вблизи и мир издалека: нидерландские школы

Чтобы проследить истоки фламандской живописи, полезно будет прежде всего обратить взгляд к югу от Альп и прислушаться к мнениям итальянцев, которые имели возможность оценить все величие нидерландского изобразительного искусства с самого начала. Художник Джованни Санти писал в стихотворной хронике около 1485 года:

*A Brugia fu tra gli altri piu lodati
El gran Iannes: el discepol Rugiero
Cum altri di excellentia chiar dotati.*

«В Брюгге среди прочих художников славились великий Ян [ван Эйк] и его ученик Рогир [ван дер Вейден], равно как и прочие художники, одаренные великим мастерством». К числу этих «прочих художников», несомненно, принадлежал Хуго ван дер Гус: незадолго до того как Санти написал эти строки, он получил от итальянца Томмазо Портинари заказ на «Поклонение пастухов», более известное как «Алтарь Портинари» (см. ил. на с. 419 вверху). Разумеется, полностью положиться на такого рода свидетельства современников, как приведенное выше, невозможно. К примеру, нам известно теперь, что у Яна ван Эйка был старший брат, Хуберт ван Эйк, а творчество Рогира ван дер Вейдена, безусловно испытавшего влияние Яна ван Эйка, следует все же относить к иной традиции северо-европейской живописи.

Энтузиазм, который вызывали нидерландские мастера у итальянцев, вполне понятен в свете удивительных новшеств, воплощенных в росписи «Гентского алтаря» братьев ван Эйк (1432; см. ил. на с. 406, 408–409). Спустя несколько лет после смерти Яна ван Эйка итальянский гуманист Бартоломео Фацио превозносил его как «князя живописцев нашего столетия». В подходе Яна ван Эйка к изображению пейзажа, человеческих фигур и архитектурных элементов итальянцы обнаруживали хорошо знакомую им борьбу за передачу объема на плоскости. Однако в этом отношении ван Эйк принципиально расходился с итальянскими мастерами. Там, где Мазаччо строил перспективную сетку, чтобы сочетать сюжетную сцену и архитектурные мотивы в едином пространстве, ван Эйк просто изображал действительность, не прибегая ни к каким вспомогательным математическим расчетам.

Не ускользнуло от итальянских поклонников ван Эйка и исключительное качество пейзажей этого мастера, залитых нежным солнечным светом и изобилующих тончайшими нюансами цветовых оттенков. Всего несколько десятилетий назад пейзажи и архитектурные элементы служили живописцам севера и юга лишь схематическими декорациями, на фоне которых, словно на театральной сцене, разворачивался религиозный сюжет. Примером тому могут послужить «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы» Мельхиора Брудерлама, написанные для картезианского монастыря Шаммоль (см. ил. на с. 397).

Одно из затруднений, с которыми мы сталкиваемся при попытке установить предшественников Яна ван Эйка, а следовательно, и всей ранней фламандской живописи, связано с резкой и неожиданной концептуальной трансформацией, отразившейся в его творениях. Ведь Брудерлам и ван Эйк оба работали при бургундском дворе с промежутком всего в несколько лет. И некоторые историки искусства считают ван Эйка первым представителем ранней ренессансной живописи в Европе именно из-за новаторского характера его произведений.



Такого рода сравнения, на которых мы сможем остановиться здесь лишь ненадолго, позволят лучше осознать принципиально новый подход ван Эйка к живописи и отраженную в его работах радикальную перемену в зрительном восприятии мира. Короче говоря, пейзажи Брудерлама были театральным задником, а архитектурные элементы – декорациями сцены, на которой разворачивались библейские события. А в произведениях ван Эйка, напротив, повседневная реальность, все люди и предметы наделяются самостоятельной ценностью: ван Эйк не пытается ни принизить их до уровня декораций, ни идеализировать. Когда створки «Гентского алтаря» закрыты, на их внешней стороне можно обнаружить множество тонких вариаций этой новоявленной визуальной аутентичности, что помогает четче определить вектор развития всей фламандской живописи. Ангел и Дева Мария из сцены «Благовещения» изображены в комнате, в которую, кажется, без труда может войти и зритель, переступив границу, отделяющую реальный мир от изобра-

Ян ван Эйк.
«Благовещение», ок. 1435 г.
Холст, масло, 93 x 37 см.
Вашингтон, Национальная галерея
изобразительного искусства

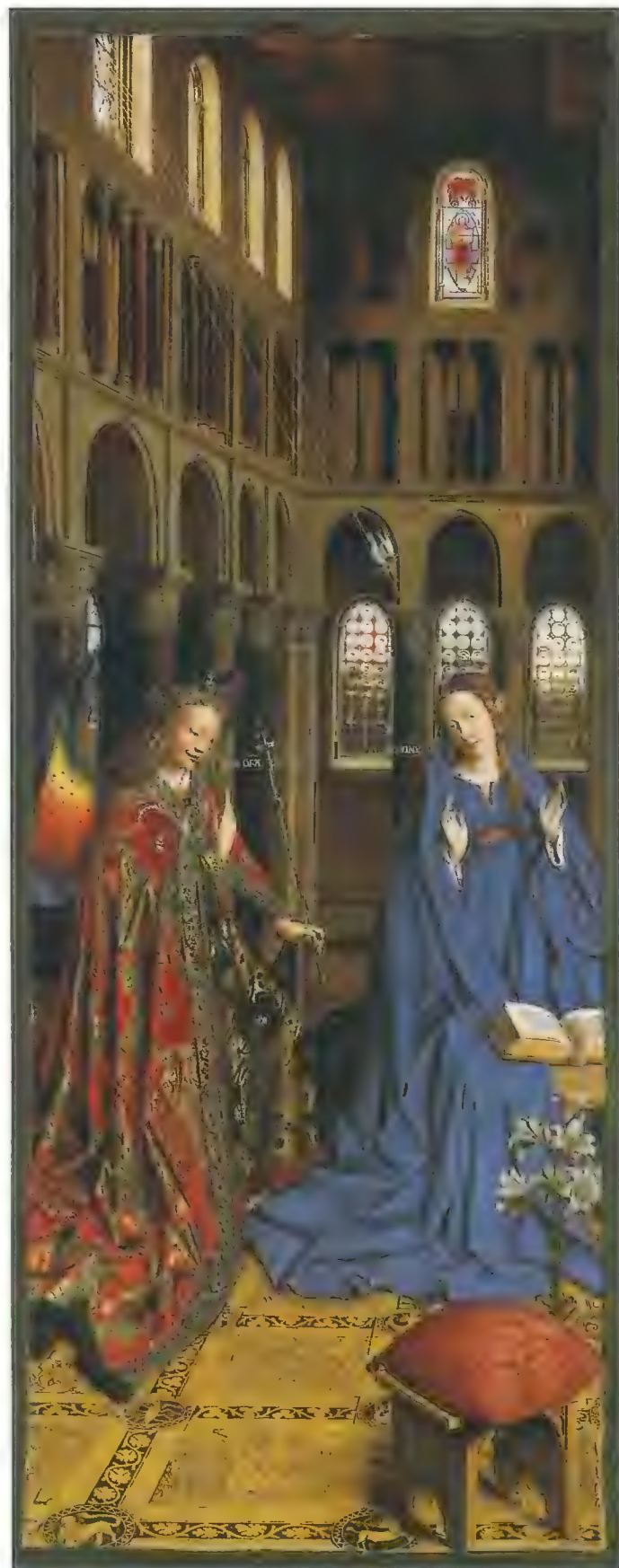
женного. В сущности, ван Эйк даже как бы приглашает зрителя сделать этот шаг, ибо на заднем плане сцены помещены полукруглые арки, за которыми открывается вдали новый вид – панорама города. В нижней зоне створок изображены Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист в виде раскрашенных статуй, что подчеркивает их отнесение к иному плану реальности, чем тот, которому принадлежат фланкирующие их фигуры донаторов – Иодокуса Вейдта и его супруги (представленных с явным портретным сходством).

Типичным для ван Эйка с его особым взглядом на мир является тот факт, что сцена «Благовещения» изображена в домашней обстановке: единственная квазирелигиозная черта этого интерьера – церковные окна. Такой выбор интерьера был, вне сомнения, сделан по заказу Иодокуса Вейдта. Иконографическую программу, вероятно, определял теолог, но не учитывать пожелания донатора едва ли было возможно. Но при всем этом на изображение интерьера, по-видимому, повлияло и «Благовещение» со средней створки «Меродского алтаря» работы Робера Кампена (Флемальского мастера), созданное на несколько лет раньше «Гентского алтаря» (см. ил. на с. 413). В эпоху позднего Средневековья события священной истории часто помещали в обстановку обыденной жизни, но сакральная иконография ван Эйка имела и другой аспект, во многом определяющийся свойственным этому живописцу мистицизмом. Цель, которую поставил перед собой художник, достаточно очевидна: повседневную действительность следовало не только связать с сакральным миром, но и освятить божественным присутствием.

То же можно сказать и о центральной створке «Гентского алтаря», на которой изображено «Поклонение Агнцу» (см. ил. на с. 409), и о других произведениях ван Эйка, разрабатывающих темы из жизни Богородицы, – например, о «Благовещении», написанном около 1435 года и ныне хранящемся в вашингтонской Национальной галерее. Здесь сцена «Благовещения» помещена в интерьер готического собора – туда, где верующие поклоняются Богу, дабы обрести силу и мужество для борьбы со злом и укрепиться в надежде на спасение. Детали этой сцены соотносятся с духовными заботами посетителя храма. На плитках пола изображены эпизоды из историй Самсона и Давида, символизирующие победу над злом, а на верхнем витраже виден Христос, стоящий на шаре, – символ вечной и всеобъемлющей божественной милости. Сакральное пространство собора акцентируется этими символами и одновременно намекает на повседневную практику посещения храма и на духовные чаяния набожного христианина.

Возвращаясь к «Гентскому алтарю», добавим, что изображение обыденной жизни в тесной близости к священным предметам может быть истолковано и как проявление новой эстетики, и как свидетельство демократизации религии. Когда створки алтаря раскрыты, на них видны Адам и Ева (см. ил. на с. 408–409). Эти первые люди благодаря своим позам и искусно переданной нагоде кажутся реальнее по сравнению с более важными для христианина персонажами, сцены с которыми занимают несколько створок (участники «Поклонения Агнцу», святые, поющие и музицирующие ангелы и Бог-Отец с Девой Марией и святым Иоанном Крестителем).

Все эти сцены можно даже интерпретировать как эпизоды из истории первых людей, поскольку Адам и Ева выдвинуты на передний план и изображены идущими по направлению к священным событиям. Подчеркнутая беременность Евы и помещенная над ней сцена убийства Каином Авеля открывают путь к страданию – но в то же время и к милости Божией, к готовности Господа



Хуберт и Ян ван Эйк.
«Гентский алтарь», 1432 г.
«Адам» и «Ева», детали левой
и правой створок.
Дерево, масло.
Гент, церковь Святого Бавона



Хуберт и Ян ван Эйк.
«Гентский алтарь», 1432 г.
Вид с открытыми створками.
Высота 375 см





Ян ван Эйк.
«Мадонна канцлера Ролена»,
ок. 1435 г.
Дерево, масло, 66 x 62 см.
Париж, Лувр



Ян ван Эйк.
«Мадонна каноника Пале»,
1434–1436 гг.
Дерево, масло, 141 × 176,5 см.
Брюгге, Городской музей
изящных искусств

пожертвовать собственным Сыном, «Агнцем Божиим», во исполнение завета искупления. Такая интерпретация позволяет принять во внимание тот факт, что стремление живописца к реализму идеально согласовано с глубокой набожностью, присущей его эпохе.

Этот сплав божественного и мирского характеризуется, с одной стороны, натуралистическим стилем, а с другой – соединением различных уровней реальности в рамках одного произведения. Сочетание небесного с земным, вторжение внешнего мира в созерцательную внутреннюю жизнь, жесты молитвы и жесты божественного благословения – все это мы обнаруживаем и в другом творении Яна ван Эйка. Эта композиция, которую без особого преувеличения можно назвать мистической, известна под названием «Мадонна канцлера Ролена» (ок. 1435; см. ил. на с. 410).

Донатор Никола Ролен, назначенный канцлером Брабанта в 1422 году, изображен молящимся в интерьере великолепного дворца. Являющуюся ему в видении Деву Марию ангел увенчивает коронной как Царицу Небесную. На коленях Богоматери сидит Младенец Христос, поднявший правую руку в жесте благословения. Канцлер, погруженный в благочестивые раздумья, только что поднял голову и обнаружил присутствие божественных покровителей. Весь окружающий мир представлен свидетелем этого чудесного богоявления. Бог изображен как сущий внутри мира и в то же время противопоставлен миру. На террасе в центре картины цветут лилии – символы непорочного зачатия; павлины и сороки, виднеющиеся чуть поодаль, придают всей сцене оттенок некой нереальности, принадлежности к миру иному. У балюстрады стоят два человека. Эти второстепенные персонажи как бы приглашают зрителя устремить взгляд еще дальше в глубь картины. Вид, открывающийся с террасы, призван символизировать весь мир. Город с оживленными площадями и улицами, река с переброшенным через нее мостом, обширный пейзаж с деревушками и полями и дальние горные вершины, увенчанные шапками снегов, – все это элементы типичного для XV столетия репертуара символов, обозначающих «мир».

Идея этой картины воспринимается без труда, хотя и передана с исключительной тонкостью. Христос воплотился на земле, дабы искупить первородный грех человечества. Эта мысль наглядно читается в благочестии канцлера Ролена, до глубины души преисполненного Словом Божиим. Идею связи между божественным и человеческим можно обнаружить в метафорической форме и на рельефах, украшающих капители в левом углу дворцового зала. Здесь представлены библейские события, обусловившие потребность в искуплении: изгнание из Рая, убийство Каином Авеля, опьянение Ноя и великий потоп. Два второстепенных персонажа у балюстрады замерли в восхищении, созерцая мир, который вдруг обрел неземную безмятежность и красоту. Эта перемена свершилась при явлении Бога, который скрыт от глаз этих персонажей, но присутствие которого в мире очевидно зрителю, стоящему перед картиной.

Слив воедино сакральное с мирским, ван Эйк в равной мере утвердил и реальность мира сего, и идею спасения, имманентную этой реальности. И достиг он этого за счет исключительной точности и тщательности в передаче зримого мира. По словам Панофского, ван Эйк «видел мир так, как если бы смотрел одновременно и в микроскоп, и в телескоп».

Приблизительно в тот же период, между 1434 и 1436 годами, ван Эйк завершил работу над «Мадонной каноника Пале». Как тематически, так и в плане изобразительного ряда эта картина во многом близка «Мадонне канцлера Ролена». И здесь Ван Эйк поставил



перед собой задачу живописать видение, посетившее набожного христианина, а следовательно, продемонстрировать реальное присутствие Бога в мире земном. Как Никола Ролен изображен в одном из залов своего дворца, среди хорошо знакомых зрителю предметов, за счет чего явление Богоматери кажется более реальным, так и каноник Георг ван дер Пале показан в хоре своей коллегиальной церкви (церкви Святого Донациана в Брюгге), где святые Георгий и Донациан представляют его Деве Марии. Ганс Бельтинг полагает, что некогда «Мадонна каноника Пале» висела в хоре этой церкви, ныне разрушенной. В таком случае изображенный на картине интерьер должен был зеркально повторять интерьер реальный. Ван дер Пале получал возможность изо дня в день в действительности оказываться на том самом месте, где на живописном изображении его посетило видение, и таким образом «доказывать» миру реальность своего мистического опыта.

Изысканные парчовые одеяния, меха и шелка изображены с исключительным натурализмом и пышностью, что опять же подтверждает безусловную реальность и осязаемость персонажей. С другой стороны, все рельефы и статуи, помещенные на капителях колонн на заднем плане и украшающие престол Богоматери, тематически соотносятся с идеей миссии Христа как Спасителя человечества. В декор престола Богоматери включены Адам и Ева, убийство Каином Авеля и Самсон, убивающий льва, в декор капителей – Авраам, приносящий в жертву Исаака. Все эти образы и сцены создают ветхозаветную канву, помогающую зрителю задуматься о бесконечной милости Бога, который послал в мир Своего Сына, Христа-Спасителя. Искупить грех (братоубийство, совершенное Каином) можно лишь крепостью веры (Самсон, одолеваяющий льва). Милосердие Бога, являемое в «момент истины» (Авраам, приносящий Исаака в жертву), служит доказательством искупительной силы Господа и присутствия в мире слуг Господних – как небесных (святий Георгий), так и земных (каноник ван дер Пале).

Вероятно, именно такую роль играл в композиции картины ван дер Пале, выражая главную идею этого произведения. Эта идея –

Ян ван Эйк.
«Чета Арнольфини», 1434 г.
Дерево, масло, 82 x 60 см.
Лондон, Национальная галерея



непосредственная близость Рая – подтверждена помещением всех персонажей в чрезвычайно реалистичный и в то же время сакральный контекст. Богоматерь держит в руке букет цветов, а Младенец Христос – попугая (в этих символах безошибочно распознаются отголоски образности земного рая – сада Эдема), и обе эти фигуры обращены лицом к созерцающему их канонику.

На знаменитой картине «Чета Арнольфини» (1434) ван Эйк самым необычным образом экспериментирует с различными смысловыми пластами. Взгляд жениха устремлен из картины наружу, как бы сосредоточен на ком-то за пределами живописного пространства. То же можно сказать и о собаке на переднем плане, внимательно глядящей вперед. Смотрят они при этом вовсе не на зрителя, стоящего перед картиной. На кого же? Единственный ответ – на самого художника, Яна ван Эйка, стоящего перед этой супружеской четой и выступающего свидетелем их союза. Это подтверждает и крошечное отражение в зеркале на заднем плане кар-

тины. Надпись над зеркалом гласит: «Ioannes de Eyck fuit hic, 1434» («Ян ван Эйк был здесь, 1434»). Таким образом, зеркало тоже выступает «свидетелем» бракосочетания. Но, кроме того, как заметил Ганс Бельтинг, оно является и своего рода оптическим инструментом. А это означает, что зеркало здесь «удостоверяет» одновременно и законы физики, и объективную реальность происходящего на картине.

Иными словами, зрительные впечатления от мира следует понимать не как субъективные ощущения наблюдателя, а как независимые образы реальности. Зритель осознает свои субъективные оптические впечатления, когда изображение мира совмещается с восприятием его собственного отражения в зеркале, – явление, возможное лишь в живописном произведении. Только когда сам процесс зрительного восприятия становится осознанным актом, художник начинает изображать действительность по-настоящему правдоподобно. Зеркала присутствуют на многих картинах ранних нидерландских мастеров, и к использованию их как мотива или иллюстрации к теме всегда применима изложенная выше интерпретация.

Как уже отмечалось, необычно стремительные и необратимые стилистические изменения, произошедшие всего за несколько десятилетий, отделяющих Брудерлама (1399) от ван Эйка (1432), затрудняют проблему анализа истоков фламандской живописи. Панофский полагает, что корни ее следует искать во франко-фламандской книжной миниатюре, к примеру в творчестве Жана Пюсселя. В качестве возможного родоначальника фламандской живописи упоминается даже Брудерлам: он изображал, хотя и нерешительно, небеса как часть природы – не только обителью ангелов, но и царством птиц. Такие особенности типичны для художественного метода ван Эйка: он обладал удивительной способностью расщепить мир на пеструю мешанину реалистических деталей, а затем собрать эти детали, как мозаику, в едином живописном пространстве.

В высшей степени реалистичные изображения природы – этот «знак качества» фламандской живописи – мы обнаруживаем и в «Роскошном часослове герцога Беррийского» работы братьев Лимбург, созданном при бургундском дворе около 1415 года. В начале XV века иллюстрированные книги играли ключевую роль в развитии фламандской живописи.

Политическая карта Франции в тот период претерпела серьезные изменения. После сокрушительного поражения французов в битве с англичанами при Азенкуре в 1415 году под властью Генриха V Английского оказалась большая часть Франции. Герцог Бургундии Филипп Добрый заключил союз с Англией и разделил с английским королем власть над французскими землями. Благодаря этому союзу (1420) герцог Бургундский получил свободу действий в своих владениях и смог ускорить процесс объединения нидерландских территорий. Брабант и Лимбург перешли к нему по наследству. Затем Филипп купил Намюрское графство и Люксембург, а у французов – Макон и Осер. На этих землях постепенно формировалась творческая среда, развитию которой способствовали не только герцоги Бургундские в своей столице, Дижоне, но и торговцы, епископы и зажиточные ремесленники. Красноречивые свидетельства покровительства, которое они оказывали изящным искусствам, – многочисленные портреты донаторов, изображенных на алтарях того периода в смиренных и набожных позах.

Скоро в рамках этой новой социально-политической ситуации сложились новаторские эстетические и сюжетно-тематические

Вверху:
Робер Кампен (Флемальский мастер).
«Меродский триптих», 1425–1428 гг.
Дерево, масло, высота 64 см (центрально-
ная створка шириной 63 см, боковые
створки шириной по 27 см).
Нью-Йорк, музей искусств
Метрополитен

Внизу:
Жак Дарэ.
«Поклонение волхвов».
Живопись по дереву, 57 x 52 см.
Берлин, Государственный музей,
Прусский фонд Культуры, Картинная
Галерея



программы. «Гентский алтарь» – не самое раннее их воплоще-
ние. Впервые они проявились еще раньше, в творчестве так назы-
ваемого Флемальского мастера, которого Панофский отождествил
с Робером Кампеном из Турне. Этот мастер, родившийся около
1375 года, впервые упоминается в архивных записях в 1410 году
как «*peintre ordinaire de la ville*» (городской художник) города
Турне.

Главное произведение Кампена – так называемый «Меродский
триптих», написанный в 1425–1428 годах. Рентгеновский анализ
левой створки показал, что создателем этой части триптиха, вероят-
нее всего, был Рогир ван дер Вейден, самый талантливый из учени-
ков Кампена. Здесь изображены покровители алтаря – Петер Эн-
гельбрехт с супругой, благочестиво преклонившие колени, – и не-
кий человек, стоящий у ворот на заднем плане. Обнаружение не-
скольких слоев краски на этой створке привело к предположению,
что жена донатора и человек у ворот были добавлены позднее.

Далее, характер мазка, особенности деталей и пространственная
композиция этой створки указывают на принадлежность данной ра-
боты другому художнику, а не тому, кто создал «Благовещение» в
центральной части триптиха и погруженного в раздумья «Иосифа в
мастерской» на правой створке. Скорее всего левую створку распи-
сал Рогир ван дер Вейден, и он же, вероятно, позднее добавил в ком-
позицию мужскую и женскую фигуры. Женщина, изображенная
здесь, – это, по-видимому, Хельвига Билле, вторая жена Энгель-
брехта. Не исключено, что ее портретом, датируемым 1465 годом,
был замещен портрет первой супруги донатора.





Слева сверху:
Рогир ван дер Вейден.
«Алтарь святого Иоанна», ок. 1454 г.
Смешанная техника, дерево. Размеры
каждой створки 71 x 48 см.
Берлин, Государственный музей,
Прусский фонд Культуры,
Картинная Галерея

Слева внизу:
Рогир ван дер Вейден.
Триптих «Благовещение», ок. 1440 г.
Живопись по дереву, центральная
створка 86 x 92 см,
боковые створки 39 x 92 см.
Турин, галерея Сабауда (боковые
створки). Париж, Лувр (центральная
створка)

Вверху:
Рогир ван дер Вейден.
«Мадонна с Младенцем в окружении
апостолов и святых», ок. 1450 г.
Живопись по дереву, 53 x 38 см.
Франкфурт-на-Майне,
музей искусств Штеделя

Внизу:
Рогир ван дер Вейден.
«Положение во гроб», ок. 1450 г.
Живопись по дереву, 110 x 96 см.
Флоренция, галерея Уффици

Сравнивая более ранние работы ван дер Вейдена с этой створкой «Меродского триптиха», мы обнаруживаем целый ряд общих черт. А передача черт лица и изображение деталей каменной кладки и растений в технике, напоминающей мозаичную, указывают на принадлежность живописца к мастерской Кампена. Все эти характеристики отличают и триптих «Благовещение» работы Рогира ван дер Вейдена, созданный в 1440 году (см. ил. на с. 414). В этой работе ван дер Вейден взял за основу для центральной створки со сценой «Благовещения» новую иконографическую концепцию, которую первым, вероятно, использовал Кампен.

Следовательно, можно утверждать, что фламандская живопись зародилась в бургундских Нидерландах, в Турне. Там же работал и еще один ученик Кампена, Жак Дарэ. Ему с уверенностью приписывают авторство заалтарного образа со сценой «Поклонения волхвов» (см. ил. на с. 413), созданного в 1435 году. Кампен, бывший тогда придворным художником Филиппа Доброго, встречался с ван Эйком, который дважды посетил Турне до начала работы над «Гентским алтарем». Можно предположить, что во время этих визитов ван Эйк уделил пристальное внимание работам молодого ван дер Вейдена.

Между произведениями ван дер Вейдена, Дарэ и их учителя Кампена можно провести целый ряд параллелей. Едва ли стоит этому удивляться: ведь все трое долгие годы работали в одной мастерской. Но довольно скоро ван дер Вейден начал создавать картины, существенно отличавшиеся от работ его учителя. Если Кампен сосредоточивался на внешнем виде предметов и на эффектах света и цвета, то ван дер Вейден посвятил основные усилия созданию живописных пространств, адекватных избираемым им религиозным сюжетам.

В композицию «Алтаря святого Иоанна», созданного для церкви Святого Иакова в Брюгге около 1454 года (см. ил. на с. 414), ван дер Вейден включил портал, написанный столь реалистично, что изображение можно принять за тройные врата настоящего храма. Фигуры на архивольтах и статуи святых, тематически соответствующие главным мотивам композиции, написаны в технике гризайль. Главная сцена центральной створки — «Крещение Христа» — соотносится с миниатюрными сценками в лепнине, украшающей арку («Искушение Христа» и «Проповедь святого Иоанна Крестителя»).

Так фасад церкви оказывается не просто святыней, но также и живописным элементом, помогающим поместить изображаемые события в библейский контекст. В то же время из земного мира открывается доступ в мир духовный: на заднем плане боковых створок изображены бытовые сцены, а на центральной створке — пейзаж и вдалеке силуэт города. В этом отношении концепции ван дер Вейдена и ван Эйка практически совпадают. Сакральное смешивается с обыденным, священные события приближены к повседневности. Но, разумеется, не следует сбрасывать со счетов и существенные различия между этими двумя мастерами: у ван Эйка сакральное встречается с мирским легко и свободно, а ван дер Вейден все же подчеркивает строгое разграничение между двумя мирами.

За время путешествия по Италии в 1450 году ван дер Вейден усвоил новые, более строгие методы композиции и передачи объема на плоскости. Под влиянием итальянских мастеров, вероятно, было создано хранящееся ныне во франкфуртском музее искусств Штеделя панно, изображающее *sacra conversazione* (Мадонну с Младенцем в окружении святых) в манере, чуждой северным живописцам.

Даже «Положение во гроб» с его монументальной гробницей в центре композиции невозможно полностью вписать в рамки





Дирк Баутс.
«Встреча Марии и Елизаветы».
Створка «Алтаря Младенчества
Христового».
Живопись по дереву, 80 x 52 см.
Мадрид, Прадо

цем из Германии, из города Зелигенштадт на Майне. Точная дата его рождения неизвестна, но можно с достаточной уверенностью предположить, что Мёмлинг родился между 1435 и 1440 годами. Согласно другому источнику он родился и вырос в Мёмлингене — небольшом городке в нескольких километрах к югу от Зелигенштадта. Как бы то ни было, первое официальное упоминание о Мёмлинге мы встречаем в Брюгге в 1466 году. Вероятно, запись эта появилась уже после того, как Мёмлинг завершил обучение в брюссельской мастерской Рогир ван дер Вейдена. О том, что Мёмлинг испытал заметное влияние ван дер Вейдена, свидетельствуют многие его «Мадонны», особенно характерное для них выражение лица и форма головы. К примеру, Дева Мария из «Поклонения волхвов» ван дер Вейдена (см. ил. на с. 417) со слегка наклоненной головой и нежными чертами лица, на котором застыло выражение кроткого смирения, почти в точности воспроизведена на створке диптиха, расписанного Мёмлигом в 1487 году по заказу аристократа из Брюгге Мартена ван Нйивенхове. Но у Мёмлинга Мадонна и Младенец выглядят более подвижными и живыми, а жесты их — более естественными. Христос, изображенный в той же позе, что и в «Поклонении волхвов» ван дер Вейдена, нетерпеливо тянется к яблоку, которое держит Мария. Этот жест символизирует грядущие Страсти Христовы и добровольное принятие мученической смерти, необходимое для освобождения человечества от бремени первородного греха (символом которого по традиции выступает яблоко).

Эта работа свидетельствует о том, что Мёмлинг мастерски владел всем богатым репертуаром аллюзий, которые ввел во фламандскую традицию ван Эйк. Как и на картине «Чета Арнольфини», на стене за спиной Мадонны висит выпуклое зеркало, в котором отражается вся изображенная сцена. В нем можно разглядеть и Мартена ван Нйивенхове, преклонившего колени для молитвы, и сидящую около него Богоматерь. Искусство живописца превратило мистическое видение донатора в реальность и в метафорическом смысле выступило свидетелем этого события. Форма диптиха позволяет разделить смысловые уровни картины: священные образы Мадонны и Младенца Христа помещены на одной створке, а мирской портрет донатора — на другой. Тем не менее оба эти уровня заключены в единое обыденное пространство, охватывающее обе створки: вся сцена происходит в реальной комнате в доме богатого дворянина. Сфера божественного введена в повседневный мир этого брюггского аристократа.

Влияние «Мадонн» ван дер Вейдена еще заметнее отразилось в фигуре служанки, помогающей Вирсавии выйти из ванны и набросить на плечи одежду (см. ил. на с. 418). Сходство с типом «Мадонны» ван дер Вейдена здесь настолько разительно, что в прошлом исследователи иногда даже приписывали авторство этой картины именно ему. Необычность этой работы заключается в том, что обнаженная фигура изображена здесь вне религиозного контекста (как правило, нагие тела встречались только в сценах «Грехопадения» и «Страшного Суда»). Кроме того, «Вирсавия» содержит целый ряд характерных особенностей, помогающих определить роль Мёмлинга в живописи XV века.

В этом произведении Мёмлинг создал сюжетное пространство, которое можно назвать образцовым для всей североевропейской живописи. Через открытое окно в задней стенке купальни видна веранда на крыше дворца. «Однажды под вечер Давид, встав с постели, прогуливался на кровле царского дома и увидел с кровли купающуюся

нидерландской традиции (см. ил. на с. 415 внизу). Свой характерный стиль Рогир ван дер Вейден развил только после путешествия в Италию. Однако до некоторой степени можно согласиться с Максом Фридендером в том, что эта композиция и включенные в нее фигуры выглядят безжизненными и застывшими. Ван дер Вейдену так и не удалось сравниться ни с ван Эйком в плане сюжетно-тематического богатства, ни с Хуго ван дер Гусом в отношении присущего тому неисчерпаемого репертуара жестов. И все же фламандские последователи ван дер Вейдена вновь и вновь заимствовали композиции его работ и копировали выражения лиц и позы его персонажей, воплощающие исключительное благочестие.

Высказывалось предположение, что в брюссельской мастерской ван дер Вейдена провел какое-то время Дирк Баутс. В пользу этой гипотезы свидетельствуют четыре створки алтаря, хранящегося в Прадо (Мадрид), которые были созданы, по-видимому, около 1445 года. Однако архивольты здесь играют орнаментальную роль, лишь обрамляя сцену «Встречи Марии и Елизаветы», но не превращаясь в реалистичный и полноценный архитектурный мотив.

Среди живописцев, внимательно изучавших работы ван дер Вейдена и творчески заимствовавших его технические приемы, один заслуживает особого упоминания. Это Ханс Мёмлинг — «*Jan van Mimmelinghe ghebooren Zaleghenstadt*», как его именует реестр граждан Брюгге. Такая запись означает, что Мёмлинг был выход-

Рогир ван дер Вейден.
 «Поклонение волхвов», ок. 1455 г.
 Центральная панель «Алтаря
 святого Колумбы». Живопись по
 дереву, 138 x 153 см.
 Мюнхен, Баварская Государственная
 коллекция живописи,
 Старая Пинакотека



Ханс Мёмлинг.
 «Диптих Ньивенхове», 1487 г.
 Дерево, масло, размеры каждой
 створки 52 x 41,5 см.
 Брюгге, музей Мёмлинга





Ханс Мёмлинг.
«Вирсавия», 1485 г.
Дерево, масло, 191 x 84 см.
Штутгарт, Государственная галерея

женщину; и та женщина была очень красива». Так описываются во 2-й Книге Царств (глава 11) события, вслед за которыми царь Давид совершил прелюбодеяние и убийство. Под дворцовой верандой виден портал храма, стена которого украшена рельефом, изображающим смерть хеттеянина Урии, мужа Вирсавии, которого Давид послал в битву на верную смерть. Рядом с порталом выступает из стены апсида, на стене которой изображены статуи Моисея и Авраама – представителей закона.

В целом картина делится на главную сцену, помещенную на переднем плане, и второстепенную, подчиненную ей, – на заднем плане. Основной мотив второго плана – раскрашенная храмовая скульптура – вполне традиционен. Мёмлинга заботила не столько библейская история как таковая (возможно, послужившая ему лишь оправданием для изображения обнаженной фигуры), сколько возможность вписать библейский мотив в контекст домашнего быта Фландрии XV века. Более того, верхний левый угол картины был написан в более поздний период, по-видимому, уже в XVII веке.

Первоначально же на этом угловом фрагменте, ныне хранящемся в чикагском Музее искусств, был изображен Давид, вручающий посланцу перстень для Вирсавии.

Хуго ван дер Гус родился приблизительно в то же время, что и Мёмлинг, вероятно, в городе Тер-Гус в Зеландии, или, по другим предположениям, в Генте. Во всяком случае, именно в Генте его имя в 1465 году впервые упоминается в официальных документах. В архивных источниках первое из упоминаний о полученных им наградах за мастерство появляется в 1467 году.

Год спустя художника приглашают в Брюгге, где он вместе с другими живописцами работает над декорациями для церемонии бракосочетания Карла Смелого и Маргариты Йоркской. В то же время (или, возможно, немного позже) он знакомится с Томмазо Портинари, который со своей семьей проживал в то время в Брюгге в качестве представителя банка Медичи. Этим периодом датируется получение заказа на так называемый «Алтарь Портинари» (см. ил. на с. 419).

На центральной створке «Алтаря Портинари» изображено «Поклонение пастухов», на левой – святой Антоний, святой Фома, Томмазо Портинари и двое его сыновей, на правой – Мария Магдалина, святая Маргарита, Мария Портинари и ее дочь. Все три створки объединены непрерывной лентой пейзажа на заднем плане. На переднем плане и в середине центральной панели главное место занимает убогий хлев с полуразрушенными стенами и обвалившимися стропилами. Массивная колонна символизирует новую церковь, «краеугольным камнем» которой предстоит стать Христу. Пейзаж дан в повествовательном ключе. Скалы, камни и лощины, дальние постройки и ограды обрамляют сцену Рождества Христова и предшествующие ей события. На левой створке спускается с холма тяжело ступающая, опирающаяся на руку Иосифа беременная Мария. На холме с центральной створки пастухи с ликованием встречают принесенную ангелом весть о Рождестве Спасителя. На заднем плане правой створки показаны волхвы, приближающиеся к месту Рождества.

В сравнении с современными им персонажами итальянской живописи персонажи «Поклонения пастухов» кажутся грубоватыми, хотя и исполненными внутреннего достоинства. Их морщинистые бородатые лица, равно как и цербатые зубы одного из пастухов, – свидетельство небывалого до той поры внимания к деталям. У итальянских живописцев эпохи раннего Ренессанса этот триптих, несомненно, должен был вызывать восхищение, хотя во многих отношениях он не соответствовал привычным представлениям об искусстве.

Это позволяет объяснить тот факт, что в 1485 году «Алтарь Портинари» послужил источником вдохновения для Доменико Гирландайо при работе над композицией заалтарного образа «Поклонение пастухов» для капеллы Сассетти в церкви Святой Троицы во Флоренции (см. ил. на с. 419).

Хуго ван дер Гус.
«Алтарь Портинари», 1475–1479 гг.
Дерево, масло, высота 249 см (ширина
центральной створки 300 см, боковых
створок – по 137 см).
Флоренция, галерея Уффици



Доменико Гирландайо.
«Поклонение пастухов», 1485 г.
Живопись по дереву, 285 x 240 см.
Флоренция, церковь Святой Троицы,
капелла Сассетти



Сюжетно-тематические мотивы произведений Ханса Мёмлинга

В фламандском изобразительном искусстве сложилась уникальная форма живописного повествования. Выше уже отмечалось, что в произведениях Рогера ван дер Вейдена и Яна ван Эйка некоторые фрагменты — к примеру, изображение портала храма, — могут использоваться для введения вспомогательного сюжетно-тематического контекста (см. ил. на с. 414). Эти фрагменты выполнялись в технике гризайль и формировали четко выраженные и не-

го или сельского пейзажа. Разрозненные сцены постепенно превращались в связанную цепь событий, отделяясь друг от друга лишь композиционно (границами между ними служили здания, холмы или группы деревьев). Поэтому зритель без труда мог воспринять такие сцены как эпизоды единого повествования. Оно помещалось в рамках единого живописного пространства, и временная последовательность при этом намеренно преподносилась как иллюзорная. Такая форма изображения известна как «непрерывное повествование».

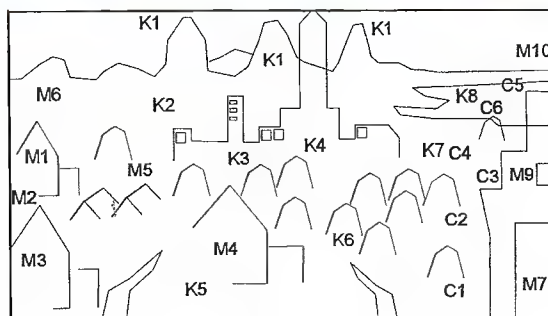
живописец сближает средний план с задним, а затем выдвигает их ближе к переднему плану. Кроме того, он слегка наклоняет пейзаж вперед, превращая его в монументальную театральную сцену, на которой персонажи разыгрывают отведенные им роли.

Этот обширный пейзаж разворачивается чудесной панорамой мира. Перед зрителем предстают картины приезда и отбытия волхвов, Иерусалим времен Ирода, хлев, в котором родился Христос, сцена сошествия Святого Духа на апостолов в праздник Пятидесятницы и холм, где совершилось Вознесение Христово.

ют пустившиеся в обратный путь волхвы. События, соседствующие в живописном пространстве, но далеко отстоящие друг от друга во времени, разделены земляными валами, кровлями или зарослями кустарника — например, Возвешение о Рождестве пастухам (у левого края картины) и Избиение младенцев (справа от Возвешения). Здания изображены в разрезе, что позволяет показать сцены, происходящие в интерьере. Нашел Мёмлинг место и для жанровых сцен, таких, как купание лошадей (в средней части переднего плана, немного правее центра картины).



Ханс Мёмлинг.
«Семь радостей Богоматери», 1480 г.
Дерево, масло, 81 x 189 см.
Мюнхен, Баварская Государственная
коллекция живописи, Старая
Пинакотека



Ханс Мёмлинг. «Семь радостей Богоматери». K1 — волхвы видят Звезду Вифлеема; K2 — путешествие волхвов; K3/K4 — прибытие волхвов ко двору Ирода и беседа с ним; K5 — поклонение волхвов; K6 — возвращение волхвов; K7 — отплытие волхвов на родину; M1 — Благовещение; M2 — возвешение о Рождестве пастухам; M3 — Рождество Христово; M4 — поклонение Младенцу Христу; M5 — избиение младенцев. Чудо о пшеничном поле; M6 — бегство в Египет; M7 — Пятидесятница; M8 — Успение Богоматери; M9 — Вознесение Богоматери; C1 — Воскресение Христа; C2 — «Noli me tangere» («...не прикасайся ко Мне» — слова, с которыми воскресший Христос обращается к Марии Магдалине); C3 — встреча Христа с Богоматерью; C4 — дорога в Еммаус; C5 — Галилейское море; C6 — Вознесение Христа

зависимые повествовательные зоны в рамках общей композиции.

В иконографическом отношении выбор сцен для изображения в технике гризайль определялся стандартной образностью готических порталов. Тематически эти сцены дополняли и обогащали основной сюжет живописного произведения. Но иногда центральная область картины, в которой помещался вид на замок, двор, рынок или пейзаж, представляла своего рода театральной сценой, на которой разыгрывались события повседневной жизни. Постепенно живописцы начали выстраивать эти события, никоим образом не связанные с главной темой картины, в некую последовательность бытовых эпизодов, разворачивающихся на фоне городско-

Исключительных успехов в развитии этой формы живописного повествования достиг Ханс Мёмлинг. Один из самых известных тому примеров — картина «Семь радостей Богоматери», написанная в 1480 году для собора в Брюгге, а ныне хранящаяся в Старой Пинакотеке в Мюнхене.

На первый взгляд, изображенная здесь сцена кажется безнадежно запутанной. Однако в действительности Мёмлинг дает панораму всех основных этапов развития избранного сюжета, памятью о котором можно вычленишь и опознать все включенные сюда эпизоды, даже те, которые даны лишь намеком на заднем плане. Отказавшись от соблюдения пропорций между элементами пейзажа и фигурами персонажей,

Чтобы расчленить всю эту сложную и разноплановую историю на удобные для восприятия эпизоды, Мёмлинг использует несколько приемов. Например, он без колебаний изображает хлев Рождества дважды. Это позволяет ему включить в свою картину сцены Рождества и поклонения Христу, не нарушив направления, в котором следует «читать» это живописное повествование.

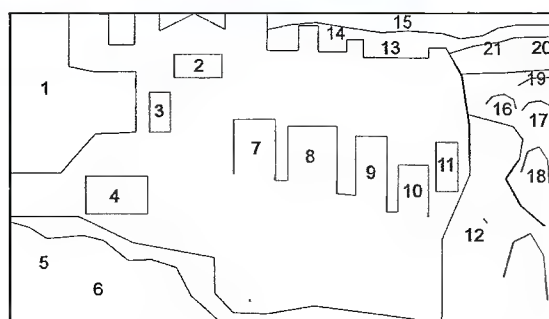
Поклонение Младенцу Христу представлено в этой композиции как главная сцена, что подчеркивается двумя глубокими рвами, отделяющими центральную часть картины от левой и правой. Над ветхой кровлей помещенного в центре хлева возвышается скала, переходящая в теснину, по которой уезжа-

В это священное повествование вошли даже второстепенные события, такие, как Чудо о пшеничном поле, описанное в апокрифах (слева, над крышами домов Вифлеема). Это чудо свершилось во время бегства Святого Семейства из Вифлеема: Мария с Иосифом бежали по жнивью, а слуги Ирода не смогли найти их следов, потому что скошенные колосья чудесным образом поднимались.

В другом «непрерывном повествовании» — композиции «Страсти Христовы», хранящейся в Турине, — Мёмлинг помещает евангельские сцены в обстановку средневекового города (см. ил. на с. 421). Эта работа, созданная приблизительно в то же время, что и «Семь радостей Богоматери», несколько менее



Ханс Мёмлиг.
«Туринские Страсти Христовы»,
ок. 1480 г.
Дерево, масло, 56 x 92 см.
Турин, галерея Сабанда



Ханс Мёмлиг. «Туринские Страсти Христовы».
1 – въезд Христа в Иерусалим; 2 – изгнание торгующих из храма; 3 – Иуда перед первосвященником; 4 – Тайная вечеря; 5 – Масличная гора; 6 – взятие Христа под стражу; 7 – Христос перед Канафой и Пилатом; 8 – бичевание; 9 – увенчание терновым венцом; 10 – «Ессе Номо» («Се, Человек!») – слова, с которыми Пилат выводит Христа к иудеям после бичевания; 11 – Варавва; 12 – Крестный путь; 13 – пригвозждение к кресту; 14 – распятие; 15 – снятие с креста; 16 – положение во гроб; 17 – Воскресение; 18 – нисхождение в ад; 19 – «Noli me tangere»; 20 – дорога в Еммаус; 21 – Галилейское море

масштабна. Персонажи сцен здесь собраны в тесные группы, а сами эпизоды повествования отделены друг от друга стенами зданий с широкими отверстиями. Только по краям композиции появляются земляные валы, холмы, кусты и скалы – опознавательные знаки таких эпизодов, как въезд Христа в Иерусалим (не изображенный здесь), сцена на Масличной горе (в нижнем левом углу), Распятие Христа (вверху), Положение во гроб и Воскресение (вверху справа) и Нисхождение в ад (справа).

Как и в «Семи радостях Богоматери», Мёмлиг уплотняет живописное пространство и слегка наклоняет пейзаж вперед, что дает ему возможность изобразить сцены, происходящие на далеком расстоянии от переднего плана, –

например, помещенное в правом верхнем углу композиции Чудо на море Галилейском. Миниатюрные фигурки персонажей этого эпизода почти неразличимы, но интерпретировать их следует в общем контексте чудес, которые творил Христос.

Форма «непрерывного повествования» использовалась во фламандской живописи XV века и до Мёмлига, но только у этого мастера она приобрела определенность и внутреннюю согласованность. Создавал Мёмлиг и вспомогательные повествовательные композиции, призванные сопровождать и подкреплять главную сцену, – как, например, в росписи раки для мощей святой Урсулы (1489) или в любекском Триптихе (1491). Этот тип «непрерывного

повествования» был известен и Рогиру ван дер Вейдену, Дирку Баутсу и Хуго ван дер Гусу, однако лишь Мёмлиг сумел внести в эту форму единство повествования и сбалансировать композиционное распределение отдельных сцен.

Главным объектом внимания Мёмлига был сюжет. Источником вдохновения для него служили не столько миниатюры или романские фрески, сколько средневековый театр и мистерии на тему Страстей Христовых.

Для последних, ставившихся обычно на Пасху, характерно было представление эпизодов евангельской истории с последовательной сменой обстановки. Подмостки и сцены для актеров устанавливали на рыночной площади; роль декораций и задника играли городские

дома. Пасхальная процессия вступала в город и проходила по улицам среди толпы набожных христиан и любопытствующих зрителей. Время от времени процессия останавливалась, и актеры разыгрывали какой-нибудь из эпизодов Страстей – например, «Бичевание» или «Ессе Номо».

Исследователи отмечают, что главные сюжетные произведения Мёмлига многим обязаны этим позднесредневековым мистериям и представлениям, в основе которых лежали сцены из жизни Богоматери. Средневековый театр был не только средством религиозного просвещения масс, но и одним из важнейших источников вдохновения для художников.



Слева:
Ханс Мёмлинг.
«Страшный Суд», ок. 1466–1471 гг.
Центральная створка триптиха.
Дерево, масло, 220 x 160 см.
Гданьск (Данциг),
Народный музей

Дирк Баутс.
Ад, 1470 г.
Правая створка триптиха «Страшный
Суд».
Дерево, масло, 116 x 71 см.
Париж, Лувр



Видения Неба и Ада в работах Иеронима Босха

«Призрачные фантазии», «сказочные видения», «дьявольские ужасы» – вот лишь немногие из выражений, к которым прибегали исследователи, пытавшиеся описать художественный мир Иеронима Босха. Согласно некоторым теориям Босх, родившийся около 1450 года в Герцогенбуше и умерший в 1516 году, принадлежал к некоему тайному обществу или эзотерической секте, для которой и творил своих демонов и чудовищ. Такие гипотезы довольно популярны, но недоказуемы. Мы будем придерживаться проверенной временем методики – единственного средства пролить свет на биографию этого художника: основываясь на тех скудных сведениях, которыми мы располагаем, попытаемся объяснить то, о чем нам ничего не известно.

Составитель подробной описи картин для Филиппа II Испанского характеризовал босховский «Сад наслаждений» – произведение, которое часто называют культовой «иконой» упомянутой тайной секты, – как «una pintura de la variedad del mundo» («картину, изображающую разнообразие мира»). При всей недостаточности этой характеристики она все же может послужить отправной точкой – хотя и не слишком впечатляющей – для более пристального изучения творчества Босха. Босх и впрямь рисовал мир: главной его темой было стремление человека постичь мир, в котором мы живем, – мир, зачастую странный и загадочный, мир, где все мы обречены на страдания.

Ганс Голлендер в одном из первых в истории искусства исследований, посвященных творчеству Босха, охарактеризовал основные темы этого художника через их отношение к *conditio humana* – обстоятельствам человеческой жизни. Такой подход в равной мере применим и к сценам Страстей Христовых, и к образам Ада, и к нравоучительным эпизодам, ибо определение Голлендера охватывает, по существу, весь тематический спектр Босха.

Правоучительный аспект искусства Босха наглядно отражен в росписи панно под программным названием «Семь смертных грехов». Это произведение имеет форму столешницы, напоминающей о том, что следует соблюдать умеренность в пище и в азартных играх. Грехи человечества изображены в цикле живописных сцен из повседневной жизни.

Узнавая себя в том или ином из этих образов, современники Босха, вероятно, бывали потрясены, ибо здесь же, в небольшой заключенной в окружность композиции в левом нижнем углу панно, изображены последствия этих грехов. Жабя забралась на колени к обнаженной молодой женщине, обозначенной как «superbia» (гордыня или тщеславие). Пробегающая мимо



Иероним Босх.
«Семь смертных грехов», ок. 1485 г.
Дерево, масло, 120 x 150 см.
Мадрид, Прадо

Справа сверху:
Иероним Босх.
Триптих «Воз сена», ок. 1500 г.
Дерево, масло, 135 x 190 см.
Мадрид, Прадо



Иероним Босх.
Деталь панно
«Семь смертных грехов»

Справа внизу:
Иероним Босх.
«Фокусник» (деталь), 1480 г.
Дерево, масло, 48 x 35 см.
Сен-Жермен-ан-Ле, городской музей



демоническая обезьяноподобная тварь подносит к лицу перепуганной женщины зеркало. В постели, окрашенной в цвет пламени, лежит пара прелюбодеев. Демоны в облике летучих мышей и покрытых шипами насекомых тянут их в разные стороны. Существо, похожее на ящерицу, с угрожающе разинутой пастью, взобралось на кровать и уже готово вцепиться в грешников.

В этом панно Босх поставил перед собой задачу связать повседневные прегрешения с адским возмездием за них как неизбежным последствием. По убеждению Босха, людей нередко толкает на злодеяния обычная глупость; она же становится причиной страданий. В рыночной сцене с картины «Фокусник» легковверный церковник наклоняется над столом, на котором разложены магические приспособления. Стоящий за его спиной персонаж в монашеском облачении, с благочестиво-умильным видом возводя очи горе, мастерски опорожняет кошелек церковника. Рядом с церковником стоит мальчик – видимо, работающий вместе с монахом; его задача – отвлечь жертву в решающий момент. Жертвой в данном случае становится священник, но Бог не приходит к нему на помощь: к чему заботиться о том, кто сам не в состоянии о себе позаботиться? С другой стороны, преступником оказывается монах, с Божьей помощью злоупотребляющий своим саном. Таким образом, мир полон парадоксов.

Еще одну, бесконечно более сложную идею произведений Босха можно сформулировать в виде вопроса: что делают люди с дарованной им жизнью? Сказать, что они «взыскуют небес», было бы явной ошибкой: ведь на самом деле люди ищут смысл и счастье в повседневной жизни. На этот вопрос Босх дает множество разнообразных ответов, выражая их в живописных образах – как религиозных, так и светских.

Одна из лучших иллюстраций на эту тему – триптих «Воз сена», хранящийся в Прадо. На левой створке его изображен Рай, на правой – Ад; центральная же часть представляет собой аллерию земной жизни. В центре средней створки стоит пресловутый воз сена, вокруг которого толпятся люди, предаваясь самым разнообразным занятиям. Под колесами воза идет ожесточенная драка. Император и папа Римский, бессильные, а потому и не вовлеченные в эту драку, проезжают мимо во главе процессии клириков и паствы. На верхушке воза обнимается влюбленная парочка.

Над всей этой сценой парит на облаке Христос с распростертыми руками. Демонстрирует ли он таким образом свои раны, что должно означать прощение грехов, или же удручен при виде развернувшегося внизу представления, – наверняка сказать сложно. Но как бы то ни было, события на земле идут своим чередом, и никто не замечает присутствия Спасителя. Зритель неизбежно приходит к выводу, что страдания



Иероним Босх.
«Сад земных наслаждений», ок. 1515 г.
Дерево, масло, высота 220 см (центральная створка шириной 195 см, боковые створки шириной по 97 см).
Мадрид, Прадо

Христа были тщетны. Воз сена – аллегорический образ мира сего – тащат за собой чудовищные твари. Куда? Совершенно очевидно. Воз катится к распахнутым вратам Ада, изображенным на правой створке.

Едва ли «Воз сена» был написан по заказу церкви. Скорее всего заказчиком выступало частное лицо или даже монарх. Испанский король Филипп II владел двумя вариантами этого триптиха. Один вариант хранился в Мадриде, другой – во дворце-монастыре Филиппа, Эскориале. Какой из них оригинал, неизвестно.

Но если мы классифицируем Босха исключительно как творца инфернальных образов и остановимся на этом, то погрешим против истины. Созданные им видения Ада воистину зрелищны, но трактовать их следует исключительно в контексте «обстоятельств жизни человека». Человек постоянно находится под угрозой гибели, и не в последнюю очередь – по своей собственной вине. Исходит эта угроза даже от церкви, ибо с чудовищными видениями загробной жизни у Босха ассоциируется



Иероним Босх.
«Чудовища» (эскиз), ок. 1490 г.
Тушь, перо.
Оксфорд, музей Ашмола

именно идея не отпущенного церковью греха.

Чтобы утвердить эту мысль, Босх разрабатывает уникальную «архитектуру» Ада, не имеющую себе равных во всем изобразительном искусстве Запада. На правой створке триптиха «Воз сена» в адской башне видны уродливые, покрытые чешуей существа, полулюди-полурептилии. Причудливые руины



высятся на фоне кроваво-красной стены пламени. Бесы строят виселицу: грешник обречен испытать все муки повешения, не найдя избавления от них даже в смерти.

На изображающей Ад правой створке другого триптиха, «Сад земных наслаждений» (см. ил. на с. 426–427), – самого знаменитого и самого загадочного из произведений Босха, – мы обнаруживаем похожую сцену: айсберги в море огня, темные руины, из которых вырываются языки пламени, сонмы проклятых грешников, отданных на растерзание чудовищным пыточным машинам. Адские твари, которых Ганс



Голлендер удачно описал как «демонов поточной сборки», помогают главным палачам и постоянно пополняют Ад новыми грешниками. Многие символы, использованные здесь, не поддаются расшифровке; не исключено, что их появлением мы обязаны единственно богатству воображения художника. Поражает также изобилие разнообразных материалов, изображенных в этой сцене: чудовища предстают в причудливых доспехах, со стальными щитами, с рогами, в костяных панцирях и кожаных одеждах. Можно подумать, что источником вдохновения для Босха послужила кунсткамера!

Включены в эту сцену Ада и зловеще искаженные образы повседневной бытовой жизни. В первую очередь это – монструозные музыкальные инструменты (орган, арфа и другие струнные), которые превращены в пыточные механизмы: грешники терпят муки от тех же вещей, которые при жизни доставляли им наслаждение. Примечательно, что на центральной створке триптиха радости загробной жизни изображены столь упитительно-чувственными, что по сравнению с ними Сад Эдема кажется невыразительным и блеклым. Растительность на левой створке столь же фантастична и причудлива, как и в центральной части,



но кажется более скудной, а сцена с Богом-Отцом и только что созданной первой парой людей, Адамом и Евой, выглядит довольно безрадостной. У ног Адама и Евы собрались разнообразные животные; иные из них настроены к своим соседям довольно враждебно; полно животными и озеро в центральной части триптиха. Это придает последней еще более глубокий смысл — но и делает ее более загадочной. Что перед нами? Воплощенная мечта человечества, утопический рай, в котором люди и звери мирно живут бок о бок, не ведая греха? Или предостережение о последствиях, которые влекут за собой плотские грехи?

Эти вопросы до сих пор так и не получили исчерпывающего ответа. Возможно, нам следует довольствоваться фразой из подробной описи Филиппа II: эта картина — не что иное, как «*una pintura de la variedad del mundo*».

Вверху:
Св. троица, Дева Мария, Иоанн
Креститель, Алтарь ок. 1250 г.
Визенкирхе, Зост
Живопись по дереву
Берлин, Государственный Музей,
Прусский фонд Культуры, Картинная
галерея

Внизу:
Кельнский мастер.
«Распятие Христа и сцены из жития
святого Акакия (Ахатия)», ок. 1310 г.
Живопись по дереву, центральная
створка – 54 x 41 см, боковые
створки – 54 x 18 см.
Кельн, музей Вальрафа-Рихардта



Натурализм и восторг творчества в живописном повествовании: живопись Германии, Австрии и Богемии

Провести границу между романской и готической живописью в Германии сравнительно легко. Предтечей готической живописи можно считать так называемый «угловатый» стиль, вариации которого развивались в середине XIII века. Самый типичный его образец – заалтарный образ, созданный для Визенкирхе в Зосте около 1250 года. Заостренные складки одежд придают фигурам особую энергию и выразительность, резко контрастируя с популярным в то время изображением драпировки в романском стиле.

Не исключено, что стимулами к утверждению новой концепции искусства, характеризовавшейся отказом от холодного формализма позднероманского периода, послужили развитие готического стиля в архитектуре французских соборов и падение династии Гогенштауфенов с ее классическим монументальным стилем. Несомненно, свою роль сыграли в этом влияние византийского стиля и, возможно, позднероманская английская живопись (в частности, ее образцы из росписи капеллы Гроба Господня в Винчестерском соборе).



«Угловатый» стиль оказал на развитие ранней готической живописи в Германии весьма существенное влияние, хотя период его популярности был недолог. Следы «угловатого» стиля можно обнаружить на фресках, украшающих сводчатый потолок церкви Санкт-Мария-Лизкирхен в Кельне. Сохранился этот стиль, хотя и в смягченной, ослабленной форме, в заалтарных образах, триптихах и диптихах работы кельнских мастеров XIV века.

На двойных боковых створках заалтарного образа, изображающих сцены из жития святого Ахатия, также можно заметить заостренные и зазубренные складки. Но все же здесь безусловно господствуют изящные и плавные линии. Более того, заостренные складки оказываются весьма разнообразными по форме. Это означает, что «угловатый» стиль был поставлен на службу живописной передаче движения. Иными словами, фигуры на этом триптихе приобрели динамичность, свойственную «угловатому» стилю, хотя сам этот стиль претерпел некоторые изменения.

Однако полностью сводить истоки ранней кельнской живописи к «угловатому» стилю было бы неверно. В тот период на нее влияло слишком много разнообразных факторов, и отдать предпочтение какому-либо одному из них невозможно. Более того, полагать, будто в XIV–XV веках в Кельне доминировал какой-либо единый стиль, также ошибочно. Этот город лежал на перекрестке важнейших транспортных путей Европы, а жители его были непревзойденными мастерами в деле добывания у архиепископа вольностей и привилегий. Петрарка, посетивший Кельн в 1333 году, назвал его «королевским городом». Множество художников приезжало сюда работать из дальних краев; правда, за редкими исключениями, имена их нам неизвестны. В XIII веке сыграло свою роль также влияние французской книжной миниатюры. Главными проводниками этого влияния были доминиканские и францисканские монахи, поддерживавшие тесные контакты с Парижем – колыбелью новых политических и теологических идей той эпохи.

Шесть сцен «алтаря св. Клары», созданные около 1360 года, представляют новый репертуар форм (см. ил. на с. 429). Поза Богоматери, опирающейся на одну ногу, в высшей степени элегантна, ее жесты и выражение лица нежны и грациозны. Этот стиль сопоставим со стилем живописца, работавшего в Кельне между 1395 и 1425 годами, – так называемого мастера «Святой Вероники» (см. ил. на с. 429). Этот мастер был одним из главных представителей кельнской школы начала XV века. В его произведении отразился процесс совмещения самых разнообразных европейских стилей той эпохи, приведший к формированию «интернациональной готики», для которой характерны плавные формы и переходы тонов и сдержанность жестов. Другие кельнские мастера также исключительно тонко передавали оттенки цвета и были сдержанны в передаче контрастов.

«Голгофа Вассерфасса» (см. ил. на с. 429), написанная около 1430 года в Кельне, имеет черты сходства с творчеством мастера «Святой Вероники», тем более что последний также создал композицию с «распятием фигурного типа». Но одной лишь этой параллели было бы недостаточно. Реалистическое изображение природы, отразившееся в картине чувство восторга, с которым художник творил свое живописное повествование, и композиционное расположение групп персонажей – все это указывает на бургундское влияние и в первую очередь на воздействие братьев ван Эйк. Эта «Голгофа» подкрепляет воззрения Панофского, который описал брюссельский манускрипт Жакмара де Эсдена (1402) как «свидетельство о рождении

Мастер «Голгофы Вассерфасса».
«Голгофа Вассерфасса», ок. 1430 г.
Живопись по дереву, 128 x 176 см.
Кельн, музей Вальрафа-Рихарта



Внизу слева:
Мастер «Святой Вероники».
«Святая Вероника», ок. 1400 г.
Смешанная техника, дерево, холст,
78 x 48 см. Мюнхен, Баварская Госу-
дарственная коллекция живописи,
Старая Пинакотека.

Внизу справа:
Первый мастер «алтаря св. Клары».
«Возвращение из Египта», ок. 1360 г.
Правая створка триптиха, украшаю-
щего алтарную раку. Живопись по
дереву, 78 x 31 см. Кельнский собор.

североевропейской пейзажной живописи» и считал иллюминированные страницы этой рукописи моделями для позднейших картин. Таким образом, не исключено, что перед нами – первый фламандский или бургундский «повествовательный пейзаж», созданный в Германии и предвосхитивший даже «непрерывные повествования» Ханса Мёмлинга.

Кульминацию кельнской готической живописи представляют собой произведения Стефана Лохнера. Этот живописец, прибывший в Кельн из окрестностей озера Констанц, впервые упомянут в официальных записях в 1422 году. Он умер в Кельне от чумы в 1451 году. Драматичность и реализм его «Алтаря Страстей Христовых» свидетельствуют о том, что Лохнер испытал влияние фламандских живописцев.

Величайшим шедевром Лохнера стал заалтарный образ «Поклонение волхвов» (см. ил. на с. 430), расписанный в начале 50-х годов XV века для капеллы Богоматери; только в 1810 году его перенесли в еще не достроенный на тот момент собор Кельна. Когда створки этого триптиха закрыты, перед зрителем предстает сцена «Благовещения» (см. ил. на с. 430). Эту сцену можно сопоставить с «Благовещением» Яна ван Эйка с «Гентского алтаря», созданным несколькими годами ранее: это позволит понять, сколь тесные связи поддерживались между кельнскими и нижнерейнскими мастерскими, с одной стороны, и фландрскими – с другой.

Новая концепция видения мира и изображения реальности, в воплощении которой достигли совершенства фламандские живописцы, гораздо явственнее, чем в «Поклонении волхвов», отразилась в другой работе Лохнера – «Мадонна в розовой беседке» (см. ил. на с. 431). Золотой фон, на котором изображена здесь Богоматерь, расчленен на мельчайшие орнаментальные детали и структурирован в роскошную сетку из растительных побегов и цветов. Густой ковер листьев, травы и цветов раскинулся у ног Богоматери, скрытых широкими складками темно-синего одеяния. Дополняют эту сцену как в композиционном отношении, так и в плане цветовой гаммы, музицирующие ангелы в золотых и пурпурных одеждах.

После смерти Лохнера, стиль доведенный им до совершенства, пришел в упадок. Зажиточные кельнские бюргеры все чаще и чаще обращались к услугам иноземных мастеров. Годдер фон дем Вассерфасс, к примеру, поручил расписать заалтарный образ для своей





Стефан Лохнер.
«Поклонение волхвов», ок. 1440–1445 гг.
Живопись по дереву, холст,
Центральная створка
260 × 285 см, боковые створки
261 × 142 см. Кельнский собор

Внизу:
Стефан Лохнер.
«Благовещение», роспись внешней
стороны створок триптиха
«Поклонения волхвов»

Справа:
Стефан Лохнер.
«Мадонна в розовой беседке»,
ок. 1448 г. Смешанная техника,
дерево, 51 × 40 см. Кельн, музей
Вальрафа-Рихардта





Конрад фон Зост.
«Рождество Христово», 1403 г.
Створка «Вильдунгенского алтаря».
Смешанная техника, дерево,
73 x 56 см. Бад-Вильдунген,
приходская церковь



семейной часовни («Алтарь святого Колумбы»; см. ил на с. 417) Рогир ван дер Вейдену. Начиная с этого времени кельнские мастера испытывали мощное влияние фламандского стиля.

Творчество дортмундского живописца Конрада фон Зоста также следует рассматривать в контексте ранней кельнской живописи. Сцены «Вильдунгенского алтаря», созданные им в 1403 году (на оборотной стороне сохранилась подпись: «*per conradem pictorem de suato*» — «[выполнено] Конрадом из Зоста, живописцем»), обязаны своей эффектностью именно кельнскому стилю с его вниманием к деталям и плавностью линий. Поражают в этом произведении цветовые контрасты: яркие золотые и желтые тона великолепно сочетаются с темно-синими и красными. «Рождество Христово» работы Конрада — прекрасная жанровая сцена. Иосиф стоит на коленях,

раздувая огонь в жаровне. Судя по лицу этого персонажа, его мир — мир простого, недалекого крестьянина, поглощенного суетными земными делами. Так элементы повседневной жизни обогащали религиозную живопись разнообразием впечатлений и тем.

«Эта створка главного алтаря Санкт-Петер в Гамбурге была изготовлена в 1383 году. Художника звали Бертрам из Миндена». Так сказано в одной из статей гамбургских хроник. Мастер Бертрам из Миндена, создатель этого произведения (см. ил. на с. 433), пользовался теми же живописными приемами, что и Конрад фон Зост. Хлев в его сцене «Рождества» (см. ил. на с. 433) выглядит еще более ветхим и убогим, чем у фон Зоста. Иосиф здесь наклоняется, протягивая Младенца Христа Богоматери, рядом с которой лежат миниатюрные вол и осел.

Мастер Бертрам великолепно умел использовать ограниченное пространство отдельной створки алтаря, выписывая библейские эпизоды максимально подробно. Главная его забота — не столько реалистическое изображение предметов, сколько сам способ их представления. В сцене «Сотворение животных» (см. ил. на с. 433) рыбы плывут вверх, поднимаясь из воды. Над ними (снизу вверх) изображены лебедь, петух, павлин и щегол.

Такое внимание к реалистическим деталям наряду с тематикой изображений на створках этого алтаря, охватывающей весь спектр библейских образов — от добра до зла, от смирения до насилия, — позволяет предположить, что заказчиком работы в данном случае было частное лицо. Считается, что это — Вильгельм Горборх, представитель старинного патрицианского гамбургского рода. Предположительно именно он отвечал за иконографическую программу алтаря. Его брат, Бертрам Горборх, был бургомистром Гамбурга с 1366 по 1396 год и поддерживал тесные контакты с пражским двором императора Карла IV и с папским престолом в Авиньоне. Не исключено, что заказ на создание алтаря исходил от обоих братьев.

Обнаруживаемая в данном случае связь с Богемией весьма существенна. Мастер Бертрам, родившийся в 1340 году в Миндене и впервые упомянутый как житель Гамбурга в 1367 году, мог обучаться у богемского мастера в Праге. Такое предположение позволяет объяснить специфический богемский колорит его произведений. Быть может, заказ на роспись алтаря для гамбургской церкви он получил, еще работая в Праге.

При Карле IV (1346–1378) Богемия переживала эпоху политического и культурного возрождения. Крупнейшими из пражских живописцев того времени были мастер из Гогенфурта и мастер Теодерик. «Рождество Христово» работы мастера из Гогенфурта (см. ил. на с. 433) представляет собой панно, созданное для церкви аббатства в Гогенфурте. Оно имеет целый ряд общих стилистических черт с алтарем мастера Бертрама. Прежде всего, это стилизованные холмы, миниатюрные деревца и отдельно посаженные на земляных насыпях растения.

Такой живописный элемент, как холмы, прорезанные зигзагообразными рвами, восходит к творчеству Джотто и Дуччо. Очевидно, что мастер из Гогенфурта творчески переработал тематику «Рождества» работы Джотто — фрески, украсившей капеллу дель Арена (капеллу Скровеньи) в Падуе. Это свидетельствует о существовании в тот период обширной сети культурных связей, соединявшей пражский двор с другими европейскими странами. Не следует недооценивать также влияния соседней Австрии на развитие богемского искусства.

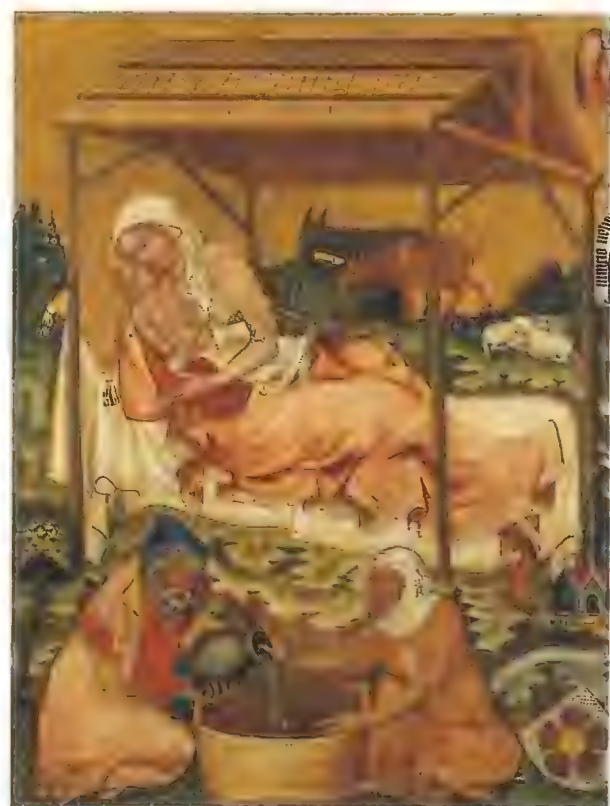
Мастер Бертрам.
«Грабовский алтарь». 1383 г.
(в открытом виде). Живопись по
дереву, 266 x 726 см.
Гамбург, Музей Кунстхалле



Мастер Бертрам.
«Рождество Христово».
Створка «Грабовского алтаря»



Мастер Бертрам.
«Сотворение животных».
Створка «Грабовского алтаря»



Мастер из Гогенфурта.
«Рождество Христово», ок. 1350 г.
Живопись по дереву, 99 x 92 см.
Прага, Народная галерея

Вверху:
Мастер Теодерик.
«Святой Иероним», ок. 1360–1365
гг., из капеллы Святого Креста, Карл-
штейн. Дерево, темпера, 113 x 105 см.
Прага, Народная галерея

Внизу:
Мастер Теодерик.
Капелла Святого Креста, Карлштейн.
Портреты святых, ок. 1360–1365 гг.



Около 1365 года мастер Теодерик из Праги был провозглашен главой пражской гильдии живописцев. Этот в высшей степени оригинальный художник смело взламывал границы стилей, сложившихся под влиянием итальянской, австрийской и французской живописи, и пытался развить свой собственный, особый стиль. Одним из самых ярких результатов его усилий стали написанные за период с 1360 по 1365 год тридцать иконообразных портретов святых для капеллы Святого Креста в Карлштейнском замке. Чрезвычайно впечатляют четко прорисованные индивидуальные черты святых. Изображения эти дополнены объемными предметами (например, резными гербами), прикрепленными к поверхности картин наподобие коллажа. Сама же капелла, украшенная дисками из позолоченного венецианского стекла и лентами мрамора с инкрустацией из полудрагоценных камней, походит на великолепную византийскую сокровищницу. Не исключено, что император намеревался превратить это помещение и прилегающий к нему личную молельню в прообраз Восточной империи, которую надеялся создать в будущем под своей властью.

Со смертью Карла IV золотой век богемского искусства подошел к концу. Новый император, Вацлав IV (1378–1400), известный под прозвищами Вацлав-Пьяница и Вацлав Ленивый, не был рьяным покровителем искусств. Последним выдающимся представителем богемской живописи был мастер из Виттингау, работавший в период правления Вацлава. О нем речь пойдет несколько позже (см. с. 438).

Австрийская живопись была тесно связана с искусством Богемии, а также испытала влияние французских и итальянских мастеров. В 1322 году, когда уникальный серебряный алтарь работы Николая из Вердена в Клостернойбурге пострадал при пожаре, было принято решение реставрировать его, в основном в технике посеребрённой эмали. Обратная сторона алтаря состоит из четырех створок, в числе которых – сцены «Три Марии у Гроба Господня» и «Noli me tangere» (см. ил. на с. 435). Створки эти были расписаны в 1324 году, еще до расцвета богемской живописи. Здесь важен тот факт, что очевидные итальянские заимствования в сфере композиции (такие, например, как изображение гробницы в обратной перспективе или типичный для школы Джотто рисунок холмов, изрезанных лощинами) могли оказать влияние и на мастера из Гогенфурта. По крайней мере можно полагать, что эта работа пробудила в австрийских мастерах интерес к итальянскому треченто.

Таким образом, выясняется, что с середины XIV до начала XV века живописцы ряда стран Центральной Европы работали в рамках достаточно единообразного стиля. Мастер «Святой Вероники» в Кельне, Конрад фон Зост и мастер Бертрам, равно как и упомянутые богемские и австрийские художники, придерживались тех же стилистических принципов, которые в тот период были в ходу по всей Европе и в большей или меньшей степени определялись развитием живописи в Италии и Франции. Династические браки между членами правящих родов Европы и постоянный взаимообмен мастерами между дворами этих владык повлекли за собой небывалый культурный подъем, в конце концов приведший к формированию «интернациональной готики».

Но с начала XV столетия тенденция развития этого общеевропейского стиля претерпевает перемены, уже рассмотренные нами на примере Нидерландов. Фламандская живопись, влияние которой достигло даже Италии, отразилась и на творчестве немецких мастеров. По-прежнему сильным оставалось и влияние французской книжной миниатюры. Выше отмечалось, что произведения Стефана



Верхнерейнский мастер.
«Райский сад», ок. 1410 г.
Смешанная техника, дерево, 26 x 33 см.
Франкфурт-на-Майне, Художествен-
ный институт Штеделя.



Внизу:
«Три Марии у Гроба Господня»
и «Noli me tangere», 1324 г.
Створка «Клостернбургского
алтаря».
Живопись по дереву, 108 x 120 см.
Фонд Клостернбурга

Лохнера можно считать частью этого нового, позднеготического течения, а работы мастера Франке обсуждались в контексте связи с французским искусством книжной иллюстрации.

Переход от «жесткого» стиля к «мягкому» в 30-е годы XV столетия предвосхитил формирование новых концепций формы и ком-

позиции. Если живописное пространство мастера Бертрама еще требовало представления элементов изображения в определенной последовательности – более или менее совпадающей с последовательностью их «прочтения», – то мастер Франке, работавший около 1410 года, первым из североευропейских художников попытался интегрировать все разнообразие элементов в единое, связанное и внутренне согласованное живописное пространство. Так в позднеготическом искусстве росписи алтарей простое совмещение сцен уступило место полному единству живописных элементов. Каждый элемент теперь был связан со всеми прочими, и все они вместе формировали единую сцену. И соблюдался этот принцип вне зависимости от того, что создавал художник – отдельную сцену или последовательность сцен в «непрерывном повествовании».

Эту концепцию можно обнаружить уже во франкфуртской картине «Райский сад», написанной около 1410 года в одной из нижнерейнских мастерских. Все изображенные здесь сцены фиксируют единый момент времени, в который помещены и святые, и Дева Мария, и Младенец Христос, и вся окружающая их обстановка с тщательно прописанными деталями изумрудно-зеленой лужайки, нежными весенними цветами, Древом Познания Добра и Зла, два ствола которого грациозно переплетены между собой, и птицами, сидящими на деревьях и на стене сада. На этой картине изображен *hortus conclusus* («вертоград уединенный»), символ непорочности Девы Марии. Точность деталей свидетельствует о возросшем интересе к изучению природы, который принято ассоциировать с новой эпохой в истории живописи, с Ренессансом.

Однако в немецкой живописи провести водораздел между поздней готикой и тем художественным идеалом, который обычно определяют как «ренессансный», было бы непросто. С одной стороны, произведения Стефана Лохнера, созданные в начале XV века, уже попадают в трудноопределимую «сумеречную зону», отделяющую Средневековье от Нового времени. С другой стороны, упоминавшие-



Лукас Мозер (мастер «Тифенброннского алтаря Магдалины»).

«Алтарь Магдалины», 1432 г.

Смешанная техника, дерево, 300 x 240 см.

Тифенбронн, церковь Святой Марии Магдалины



ся в начале этой главы гравюры Альбрехта Дюрера из цикла «Апокалипсис», появились в самом конце XV столетия, но тем не менее все еще сохраняют средневековые черты, хотя последние и соседствуют здесь с «ренессансной» концепцией изобразительного искусства (см. ил. на с. 393).

Вообще, переходы от одного художественного стиля к другому обычно совершаются плавно и незаметно. Кроме того, произведения искусства, появившиеся в рассматриваемую эпоху, были чрезвычайно разнообразны. Различные стили преломлялись в творчестве различных мастеров самым неожиданным образом, а под влиянием специфических местных форм возникали поистине уникальные шедевры, часть которых мы уже обсудили в настоящей главе.

Заслуживают особого упоминания и некоторые другие работы этого периода. К числу самых выдающихся произведений искусства, созданных в Германии в первой половине XV века, принадлежит так называемый «Тифенброннский алтарь Магдалины». Мы решили привлечь внимание к этой работе не только из-за ее высоких художественных достоинств, позволяющих в полной мере оценить достижения той эпохи, но и по той причине, что личность ее автора до сих пор остается предметом полемики.

Согласно Герхарду Пиккарду, графологу и специалисту по бумаге, никакого «Лукаса Мозера» на свете не существовало. Имя и дата (1432) на оборотной стороне алтаря, по его мнению, были проставлены только в XIX столетии и являются всего лишь плодом фантазии. Не ограничиваясь этим, Пиккард утверждает, что створки этого алтаря были совмещены в единое целое не при создании росписи, а позднее, о чем свидетельствует тот факт, что они были обрезаны под требуемый размер. Более того, заявляет Пиккард, судя по стилю, роспись эта была выполнена не в Юго-Западной Германии, не в районе озера Констанц, а в Бургундии. Возможно, предполагает этот исследователь, «Алтарь Магдалины» был создан в 1380 году учениками сиенского мастера Симоне Мартини, работавшего в Авиньоне в период «пленения пап».

Действительно, имя «Лукас Мозер» не встречается ни в одном документе той эпохи – за исключением вышеупомянутой сомнительной надписи на самом алтаре. Однако искусствоведческий анализ заставляет усомниться в правоте Пиккарда. Из того факта, что стиль изображения фигур, пейзажа и архитектурных элементов здесь имеет мало общего с другими произведениями искусства, появившимися в рассматриваемый период на юго-западе Германии, еще не следует, что перед нами – продукт импорта из Сиены или Бургундии. В конце концов, лица всех персонажей бесспорно выдерживают сравнение со швабскими образцами того времени. Это произведение, как и работы Стефана Лохнера или мастера Бертрама, следует рассматривать в контексте тесного общеевропейского сотрудничества в художественной среде. Разумеется, «Тифенброннский алтарь Магдалины» может иметь определенные черты сходства с диптихом Мельхиора Брудерлама (см. ил. на с. 397): так, сцены из жития святой Марии Магдалины в обоих случаях изображены на фоне архитектурных построек. Но точно так же «Страшный Суд» Лохнера несет следы влияния фламандского мастера Рогира ван дер Вейдена.

Кроме того, признаки близости к бургундскому и фламандскому искусству обнаруживаются и во многих других живописных произведениях, созданных в Германии в тот период. В качестве примера достаточно упомянуть работы, вышедшие из ульмских мастерских около 1470 года, – такие, как «Алтарь Причастия» или заалтарный образ работы Ганса Леонарда Шойфелина.

Конрад Виц.
«Царь Соломон и царица Савская», створки
«Хайльшигельского алтаря», 1435 г.
Живопись по дереву, 84 x 79 см.
Берлин, Государственный музей,
Прусский фонд Культуры,
Картинная Галерея



Колорит произведений богемских мастеров отличается уникальным богатством цветовых контрастов. Мастер из Виттингау, например, контрастно противопоставлял темные фрагменты ярким цветовым пятнам, залитым светом. Пейзаж и одежда персонажей даны в приглушенных тонах, а нимбы и красный фон усыпаны ярко сияющими звездами. Такая цветовая гамма была необходима для передачи света, достигаемой с помощью именно контраста между светлыми и темными тонами. Кроме того, этот контраст создает иллюзию пространства. И, наконец, придавая фигурам значительно большую объемность, он делает их более динамичными.

И все же техника мастера из Виттингау еще не позволяла дифференцировать эффекты света как такового и цвета изображаемых объектов. Этот живописец создавал иллюзию света лишь за счет цветовых контрастов между различными элементами композиции, а не путем систематических модуляций цвета в границах одного предмета. Именно поэтому он использовал красный фон, украшенный звездным орнаментом. В результате золотой цвет нимбов становился более насыщенным и воспринимался как ослепительный свет, лишенный всякой вещественности.

Но, возможно, именно эксперименты такого рода, проводившиеся в конце XIV столетия, повлекли за собой подлинное открытие соотношения света в живописи. Мастера богемской школы были в этой области первопроходцами. И один из них, Конрад Виц, родившийся, по-видимому, на рубеже XIV–XV веков в вюртембергском городке Роттвайль, творчески усвоил идею Лохнера о живописной передаче света путем контрастного противопоставления светлых и темных пятен. На створке *«Алтаря Святого Петра»* (1444), изображающей евангельский эпизод с *«чудесным уловом»*, фигура Христа в красном одеянии кажется почти объемной на фоне гладкой поверхности озера. За счет темных и приглушенных тонов переднего и среднего планов картины красный цвет выглядит светящимся, и свет этот словно бы исходит от самой фигуры Христа. Пейзаж также разделен на светлые и темные участки, и под темными гребнями отдаленных гор деревья, постройки и поля как бы вырастают на поверхности картины, выступая за ее плоскость.

В первую очередь Виц стремился не столько сотворить иллюзию реального мира или воплотить в живописи объемные формы, сколько передать живописными средствами реальность вещества, из которого состоит изображаемый объект. Так, свет у него — это функция пейзажа в восприятии зрителя. *«Чудесный*

улов» — это один из первых в истории искусства монументальных пейзажей, отдельные элементы которого (Женевское озеро со стеной гавани и гору Пти-Салев, изображенную на заднем плане) можно лицезреть и в наши дни.

Использование цвета для изображения света не ограничивалось простым распределением тонов между темным фоном и «светящимися» фигурами или предметами. Традиционный золотой фон — символ Царства Небесного — приобрел дополнительную функцию: он стал подчеркивать объемность фигур.

В сцене *«Царь Соломон и царица Савская»* со створки *«Хайльшпигельского алтаря»* (1435) Виц поместил обоих персонажей на золотом фоне с филигранным орнаментом (см. ил. на с. 437). Синие, красные, зеленые и белые тона одежд и сдержанные охряные оттенки рук и лиц исчерпывают цветовую гамму этой композиции, но все они выглядят ослепительно сверкающими за счет насыщенного золотого фона, особенно эффектного благодаря изысканному мозаичному узору. Виц осознал, что абстрактный золотой фон подчеркнет контуры фигур и сделает их почти осязаемыми.

В этом произведении Виц соединил два самостоятельных художественных приема: традиционное использование золотого фона и новую технику живописной передачи света с помощью осо-



Мастер из Виттингау.
«Христос на Масличной горе»,
ок. 1380–1390 гг.
Фрагмент росписи заалтарного образа
в приходской церкви Святого Эгидия.

бой цветовой гаммы. Если сравнить *«Царя Соломона»* с традиционным применением золотого фона в творчестве такого представителя «мягкого» стиля, как мастер Бертрам (см. ил. на с. 433), то сразу же станут очевидны черты различия и сходства между ними. Мастер Бертрам тоже понимал, что золотой фон делает фигуры и предметы более «осязаемыми». Но Виц, в отличие от него, использовал золото не столько для обозначения некоего сакрального места, сколько ради создания декоративного вертикального фона, по контрасту с которым отчетливее выделялась бы горизонталь скамьи, покрытой тканью насыщенно красного цвета. Освещенность пространства, в которое помещены сидящие на скамье царь Соломон и царица Савская, определяется именно этим золотым фоном.

Использование золотого фона для выделения контуров можно обнаружить также в сцене с фигурами Богоматери и святого Иоанна Евангелиста на *«Гентском алтаре»* работы братьев ван Эйк (см. ил. на с. 408–409). Затененные участки, соседствуя со сверкающим золотом, заставляют эти фигуры как бы светиться изнутри.

Интерес к способам живописной передачи света — общая черта творчества Яна ван Эйка и Вица. Но вопрос о том, как именно должен изображаться свет, эти мастера решили по-разному. В произведениях ван Эйка перед нами предстает густонаселенный и богатый деталями мир, в котором свет может рассеиваться и смягчаться. Виц же создавал монументальные фигуры, которые, несмотря на всю свою кажущуюся вещественность и плотность, озарены концентрированным «внутренним» светом.



Конрад Виц.
«Чудесный улов», створка *«Алтаря Святого Петра»*.
Живопись по дереву, 85 x 79 см.
Женева, Музей искусства и истории

Изображение видений и зрительное восприятие

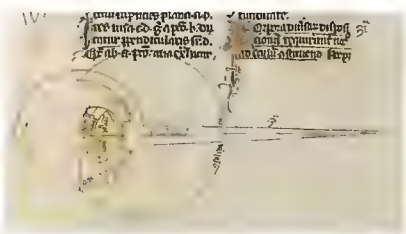
«Благовещение» мастера Бертрама со створки алтаря в гамбургской церкви Санкт-Петер структурировано в соответствии с традиционной иконографией того периода. Бог-Отец изображен в верхнем левом углу. С лучами, исходящими от него, в комнату Девы Марии проникают Святой Дух в облике голубя и Христос. Ангел, указывающий вверх, призван привлечь внимание зрителя к этому чудесному событию.

Выдающиеся достоинства этой картины становятся более очевидными при сопоставлении ее с рисунком, не имеющим никакого отношения к религии, — с иллюстрацией из средневекового манускрипта, посвященного проблемам перспективы. Этот манускрипт был опубликован Джоном Пекемом в 1320 году под заглавием «*Perspectiva communis*».

Согласно одной из средневековых школ научной мысли световые лучи,



Мастер Бертрам.
«Благовещение», 1383 г.
Створка «Грабовского алтаря».
Живопись по дереву. Гамбург, Музей
Кунстхалле



Джон Пекем.
Схема человеческого глаза, из трактата
«*Perspectiva communis*», ок. 1320 г.
Иллюминированный пергамент, 18 x 11 см.
Оксфорд, библиотека Бодлея,
Ms. Ashmole 1522, fol. 153v.

исходящие от предметов, падают на полусферическую поверхность глаза и проникают в зрачок. Затем на сетчатке формируется изображение предмета. Но с другой стороны, утверждали сторонники той же системы, сам акт созерцания может оказывать материальное воздействие. Фома Аквинский и его учитель Альберт Великий были убеждены, что световые лучи, зарождающиеся в самом глазу, способны оказывать влияние на природу. Взглядом можно убивать и «наводить порчу» — равно как и врачевать, и благословлять. Следовательно, изображенный в сцене Благовещения взгляд Бога-Отца символизирует спасение человечества и снятие с него бремени первородного греха.

Эта теория зрительных лучей, подкреплявшаяся исследованиями в области оптики, обеспечивала интерпретацию божественных чудес в научных терминах. В сценах видений такие лучи изображались, главным образом, как указание на сверхъестественные, божественные явления, видеть которые дано лишь немногим избранным.

Драматическое действо, разыгрываемое в обряде пресуществления хлеба и вина причастия в плоть и кровь Христову, достигает своей кульминации, когда священник поднимает гостию. В этот момент верующий может ощутить присутствие Бога, но не способен воочию увидеть лучи божественного взора, осуществляющие эту метаморфозу. Такое зрелище доступно только избранным, к небольшому числу которых принадлежала шведская святая Бригитта.

На иллюстрации, изображающей одно из ее видений, показано, как происходит пресуществление гостии. Святая сидит за письменным столом. Перед ней совершается таинство причастия. Голова Бригитты озарена лучом божественного света, льющегося с распахнутых небес, на которых видны сонмы ангелов и святых. Этот луч, вершащий чудо пресуществления, исходит от Богоматери и Христа, заключенных в мандорлу. Только Бригитта может увидеть плоть Христову, поднимающуюся над просфорой.

Эти примеры из области религии и науки дают представление о некоторых аспектах зрительного восприятия, связанных с двумя теориями, оживленно обсуждавшимися в университетских кругах той эпохи, — теорией «интормиссии» («впускания») и теорией «экстрамиссии» («испускания»). Сторонники экстрамиссии утверждали, что человеческий глаз суть источник света, освещающего предметы, которые лишь за счет этого становятся видимыми. В конце XII века Ригард Сен-Викторский высказывал убежденность в том, что человеческий глаз способен воспринимать божественную реальность в видениях. Однако сторонники теории интормиссии не соглашались с таким подходом. Они полагали, что человеческий глаз обретает способность видеть извне — иными словами, чтобы видеть, он должен быть освещен божественно сотворенным светом.

Эта концепция, восходящая к Аристотелю, в XIII веке возобладала над теорией экстрамиссии. Утвердилось мнение, что зримые образы, исходя от предметов, либо проецируются на сетчатку глаза, либо преобразуются в видения души. Последний феномен уместнее было бы определить как божественное вдохновение.



«Мистическое видение святой Бригитты Шведской». Иллюминированный пергамент, последняя четверть XIV в., 26 x 19 см.

Нью-Йорк,
Библиотека Пирпонта Моргана,
Ms. 498, fol. 4v



В росписи итальянского заалтарного образа работы Франческо Трайни, хранящегося в Пизе, святой Фома Аквинский изображен обретающим не только божественную мудрость, но и мудрость евангелистов и философов античности. Эту мудрость он затем передает не только христианской общине, но и недругам Церкви — дабы наставить их на путь истинный. Сложное переплетение лучей, олицетворяющих эту мудрость (его трудно различить на репродукции в мелком масштабе), определяет композицию картины и создает живописную структуру, отражающую божественный порядок Вселенной.

Франческо Трайни.
«Торжество святого Фомы Аквинского»,
ок. 1340 г. Темпера, дерево, 375 x 258 см.
Пиза, Санта-Катерина



Джотто.
«Святой Франциск, проповедующий
птицам», ок. 1295 г.
Фреска.
Ассизи, верхняя церковь
Сан-Франческо

Внизу:
Ассизи, Сан-Франческо.
Апсида и северный трансепт
с фресками Чимабуэ и представителей
его школы, ок. 1280 г.

плану: архитектурные элементы как бы расступаются, открывая обзор событий, происходящих в интерьере. На центральной фреске, в сцене «Прощания», архитектурные мотивы равномерно распределены между левой и правой частями композиции; неструктурированное пространство в середине ее, через которое проходит центральная ось, служит своего рода разграничительной линией, подчеркивающей идею расставания отца с сыном. Здание, изображенное на левой фреске, – часть того здания церкви, которое поддерживает святой Франциск на фреске справа. Архитектурные элементы правой фрески совмещены таким образом, что колонны и башня рушащейся латеранской базилики опираются на двойные колонны примыкающей к ней спальни.

Все три фрески уместены в рамки одной травеи в ассизской церкви, располагаясь ниже окон. Желая подчеркнуть, что эта последовательность сцен образует единое художественное целое внутри более масштабного архитектурного единства храма, Джотто прибег к следующему приему: живописный фриз, проходящий под серией фресок, в перспективе совмещен с центральной осью средней фрески. Такая трехчастная система образов, объединенных в последовательность, лежит в основе всей декоративной схемы церкви Сан-Франческо. Джотто попытался создать живописную систему, пространство которой было бы совместимо с внутренним пространством храма и его подразделениями (см. ил. на с. 244).

Создавая такое специфическое живописное пространство, Джотто радикальным образом разошелся с византийской традицией, что невозможно не отметить при взгляде на любую из его фресок в ассизской церкви. Около 1279 года, за два десятилетия до того

Пространственная композиция в итальянском искусстве

Выше было показано, что концепция «одновременного пространства» Джотто, противостояла «последовательному пространству» североевропейской живописи. Контраст этот становится особенно отчетливым при сопоставлении фрески Джотто «Святой Франциск, проповедующий птицам» со створкой алтаря «Сотворение животных» работы мастера Бертрама (см. ил. на с. 433). Если северогерманский мастер расположил птиц, рыб и млекопитающих в ряд или друг над другом, то итальянский художник совместил человека, животных и пейзаж в рамках единого, нерасчлененного живописного пространства. Используемый Джотто метод интеграции позволял зрителю воспринимать все элементы картины одновременно; стиль же Бертрама подразумевает последовательное «прочтение» отдельных мотивов.

Это сравнение превосходно иллюстрирует различие между двумя указанными подходами к формированию живописного пространства. Фреска с изображением святого Франциска – это часть цикла, задуманного Джотто для церкви Сан-Франческо в Ассизи. Предполагалось, что фрески этого цикла будут восприниматься в определенной последовательности, раскрывая перед зрителем деяния святого одно за другим, в хронологическом порядке. Но каждая отдельная фреска должна была восприниматься одновременно, и этой цели служила как живописная, так и реальная архитектурная среда, в которую помещались персонажи. Внутреннее единство сцен «Святой Франциск, молящийся в Сан-Дамьяно», «Святой Франциск, прощающийся со своим отцом» и «Святой Франциск, поддерживающий церковь» (см. ил. на с. 441 вверху) достигается за счет связи между персонажами и зданиями, изображенными на этих фресках. На левой фреске здание церкви Сан-Дамьяно слегка сдвинуто к заднему



Вверху:
Джотто.
«Святой Франциск, молящийся в
Сан Дамьяно», «Святой Франциск
отрекается от семьи», «Святой
Франциск, поддерживающий
церковь», ок. 1295 г.
Фрески.
Ассизи, верхняя церковь
Сан-Франческо

Внизу:
Чимабуэ.
«Богоматерь на престоле»,
1280–1285 гг.
Темпера, дерево, 385 x 223 см.
Флоренция, галерея Уффици



как Джотто приступил к работе над декором этого храма, Чимабуэ (родившийся в 1240 году во Флоренции) расписал хор, средокрестие и часть трансепта в традиционной «греческой манере» (см. ил. на с. 440). На фресках, украшающих свод средокрестия, восседают евангелисты – монументальные, строгие и неподвижные, в полном соответствии с требованиями византийской школы. Центрально-симметричные позы этих фигур и четкое их расположение на диагоналях нервюр свода – типично северные черты. В готических храмах фигуры такого типа обычно помещались между нервюрами, в результате чего ребра свода, образуя диагонали, формировали композицию с центром в точке замкового камня. Единство изображения, таким образом, базировалось на абстрактной системе геометрических форм и линий, в которую встраивались все живописные элементы.

Еще отчетливее виден этот разрыв с традицией при сравнении двух композиций «Богоматерь на престоле» – работы Чимабуэ и работы Джотто (см. ил. на с. 442). Между появлением на свет двух этих произведений прошло всего два десятка лет, но различия между плоскостным изображением Чимабуэ и пространственной композицией Джотто поразительны. Престол, на котором восседают Мадонна у Чимабуэ, состоит из башен Небесного Иерусалима; у Джотто же он превращается в реалистичный трон с подушками и ступенями, украшенный филигранным орнаментом. Лица ангелов на картине Чимабуэ выдержаны в том же формальном стиле, что и лица Мадонны и Младенца. Джотто, напротив, подчеркивает несходство между утонченными чертами внешности Марии, детским личиком Младенца Христа и лицами окружающих трон ангелов и библейских персонажей, которых легко отличить друг от друга по прическам и бородам. Более того, в произведении Джотто фигуры вопреки византийской

Дуччо.
«Богоматерь на престоле», ок. 1285 г.
Темпера, дерево, 450 x 290 см.
Флоренция, галерея Уффици



Джотто.
«Богоматерь на престоле», ок. 1305 г.
Темпера, дерево, 325 x 204 см.
Флоренция, галерея Уффици



традиции становятся за счет своей «объемности» динамичными. Реалистическая Мадонна Джотто, исполненная внутреннего достоинства, словно бы приподнимается с трона навстречу зрителю. Фигуры ангелов, стоящих по обе стороны престола, как на галереях, способствуют размыканию пространства, подчеркивая центральную часть композиции.

Для фресок Джотто характерно динамичное взаимодействие между формами человеческого тела и складками одежд. И те, и другие способствуют структурированию фигуры. Вне сомнения, Джотто понимал, что форма драпировки должна соответствовать движению скрытого под ней тела. На фреске «Воскрешение Лазаря» из капеллы дель Арена в Падуе все движения фигур четко отражаются в складках их одеяний. Более того, движения эти, соответствуя по смыслу взаимодействию персонажей, образуют композиционную структуру, основанную на наблюдениях за реальным общением между людьми, а не на традиционной эстетике, предписанной иконографическим каноном.

Все эти особенности подчеркивают различие между Чимабуэ и Джотто в подходе к изображению фигур и характеризуют эволюционный скачок, необходимый для развития принципов пространственной передачи форм человеческого тела, а следовательно, и человеческой индивидуальности (см. с. 454–455). Возможно, именно это имел в виду живший почти в одно время с Джотто писатель Боккаччо, когда восхвалял Джотто как величайшего из художников, способного изображать «сущность вещей», а не просто их видимость.

Выше уже отмечался факт сходства между фресками Чимабуэ, украшающими свод средокрестия в Сан-Франческо, и типичной росписью сводов в готических соборах к северу от Альп. Точно так же имели своих предшественников в готическом искусстве и драпированные фигуры Джотто. В связи с этим следует обратить внимание на пластический декор готических соборов, в первую очередь – на драпировки статуй, украшающих западный портал собора в Реймсе (см. ил. на с. 315). Правда, здесь доминирует характерно готический стиль с широкими складками, однако за счет жестов и движения фигур складки в соответствующих местах разглаживаются и прилегают к телу. Фигуры святых и библейских персонажей благодаря этому выглядят более тяжелыми и вещественными; особенно это очевидно в случае более мелких сидящих фигур на внешнем откосе портала.

Определенную близость Джотто к северным стилям можно заметить и на примере декоративной системы капеллы дель Арена в Падуе. В первую очередь здесь следует отметить выполненные в технике гризайль фигуры в нишах в нижней части стены, где изображены аллегории добродетелей и пороков. «Справедливость» восседает на готическом троне, спинка которого имеет форму окна с трилистником. Схожими фигурами украшена западная стена интерьера собора в Реймсе; эти миниатюрные скульптуры также помещены в трехлопастные арки. Вполне вероятно, что Джотто был знаком с достижениями строителей французских соборов (скорее всего по зарисовкам, которые привозили в Италию купцы или банкиры) и использовал в живописи некоторые из введенных ими мотивов.

Таддео Гадди, один из учеников Джотто, работал во Флоренции в 1300–1366 годах. Около 1328 года он расписал капеллу Барончелли в церкви Санта-Кроче во Флоренции, блестяще применив технические достижения своего учителя. В сценах из «Жизния Богоматери» (см. ил. на с. 444) Гадди поставил перед собой две задачи. Во-первых, фрески следовало скомпоновать таким образом,

Джотто.
«Воскрешение Лазаря», ок. 1305 г.
Фреска, 185 x 200 см.
Падуя, капелла дель Арена
(капелла Скровеньи)



Джотто.
«Аллегория справедливости», ок. 1305 г.
Падуя, капелла дель Арена (капелла
Скровеньи)



Реймский собор,
западная стена интерьера.
Статуи в нишах, 1225–1255 гг.

Вверху:
Мазо ди Банко.
«Папа Сильвестр усмиряет дракона»,
ок. 1340 г.
Фреска.
Флоренция, Санта-Кроче, капелла
Барди ди Вернио

Внизу:
Таддео Гадди.
«Жизнь Богоматери», ок. 1328–1330 гг.
Фреска.
Флоренция, Санта-Кроче, капелла
Барончелли



чтобы они заняли все пространство травеи, перекрытой аркой. Во-вторых, путем введения в живопись архитектурных мотивов предстояло создать достаточно «глубокую» сцену для изображаемых событий. Для оформления верхней секции стены под аркой Гадди нашел весьма оригинальное решение. Он изобразил на этой фреске здание храма под нависающей над ним справа скалой, благодаря чему в верхней части композиции образовалось открытое пространство в форме квадрифолия, в который Гадди поместил летящего ангела. Это позволило связать сцены «Изгнания Иоакима из храма» и «Возвещения Иоакиму о Рождестве Марии». В нижних секциях события разворачиваются на фоне интерьеров, чередующихся со сценами под открытым небом. За «Встречей Иоакима и Анны у Золотых ворот» (верхняя левая фреска) следует «Рождество Святого Иоанна Крестителя», далее – «Введение Марии в храм» и, наконец, «Обручение с Иосифом». Как и в церкви Сан-Фраческо в Ассизи, живописная архитектура здесь тесно связана с архитектурой реальной, и вместе они образуют структуру «непрерывного повествования».

Еще полнее потенциал эстетики Джотто был разработан в творчестве его учеников Мазо ди Банко и Бернардо Дадди. Композиция их произведений свободна, движения персонажей – еще более динамичны и экспрессивны. Декоративная система усложнилась. Детали изображаемых сцен служат скорее созданию общей атмосферы, в которой действует группа персонажей, нежели формированию повествовательной последовательности.

Мазо ди Банко был, вероятно, самым самобытным из учеников Джотто. Живописные сцены помещены у него в такое же архитектурное пространство, как у Джотто, но фигуры получили новую интерпретацию: ди Банко подчеркивает жесты и уникальное выражение лица своих персонажей. Руины, включенные в пейзаж на фреске, иллюстрирующей легенду о святом Сильвестре в флорентийской церкви Санта-Кроче создают призрачно-зловещую атмосферу, весьма уместную для сцены, в которой разверзается могила. Сочетание разрушенных стен с тщательно прописанными фигурами персонажей – поистине виртуозное достижение ди Банко. Драматичность этой сцены определяется не столько событиями в целом, сколько действиями отдельных персонажей.

В Сиене живопись развивалась теми же путями, что и в школе Джотто и его последователей, но основатель сиенской школы живописи, Дуччо ди Буонинсенья, придерживался особых, весьма оригинальных эстетических концепций. В основе его произведений все еще лежал византийский стиль, однако Дуччо, как и Джотто, стремился преобразить его. При этом он желал представить размышления о божественном и соответственно о духовном как значительную часть повседневной жизни. Главную свою задачу Дуччо видел в том, чтобы создавать культовые изображения для домашнего пользования, а также обстоятельные и легко доступные для восприятия циклы фресок. Его интересовали не столько тонкости размещения фигур в пространстве или проблемы реалистического изображения предметов, сколько эстетические запросы заказчиков, которые отдавали предпочтение консервативным или придворным стилям. Для таких важных и торжественных сюжетов, как «Преображение Христово» или «Богоматерь на престоле», наиболее уместными Дуччо казались византийские модели. В результате его «Богоматерь на престоле» 1285 года (см. ил. на с. 442) во многом близка византийскому стилю, однако и в ней уже заметны признаки новых достижений. Конструкция трона, на котором восседает Мадонна,

Вверху:
Дуччо.
«Мазста» (центральная створка), 1311 г.
Темпера, дерево, 214 x 412 см.
Сиена, Музео делл'Опера дель Дуомо

Внизу:
Дуччо.
Четыре сцены «Страстей Господних»
с оборотной стороны «Мазсты» (всего
26 сцен).
Темпера, дерево, 214 x 412 см.
Сиена, Музео делл'Опера дель Дуомо



свидетельствует о тонком чувстве пространства; благодаря ей ангелы, жесты которых все еще единообразны, выглядят более реалистичными. Элегантная занавеска, очевидно, стала данью французским вкусам той эпохи и, возможно, была добавлена в композицию по требованию заказчика.

Четверть века спустя Дуччо создал «Мазсту» для собора Сиены. Название «Мазста» — «Ее величество» — давали алтарным картинам и иконам Богородицы, предназначенным для декора общественных мест. Для сиенцев такие изображения имели особое значение: после сражения 1260 года между Сиеной и Флоренцией Царица Небесная стала также Царицей Сиены. Во время осады Сиены горожане отдали себя под защиту Матери Божьей, после чего нанесли поражение численно превосходившим их флорентийцам. С этого момента Богородица стала покровительницей города. Поэтому «Мазста» была своего рода государственным символом. С работой Дуччо обращались соответственно: из мастерской в собор ее доставила торжественная процессия, устроенная городскими властями. Верующим, должно быть, казалось, что сама Богородица спустилась с небес, дабы занять достойное место на земном престоле. Эта Мадонна, восседающая на мраморном троне, пилястры которого вторят архитектурным элементам собора, предстает одновременно и объектом религиозного поклонения, и королевой, дающей аудиенцию своим подданным. Не вызывает сомнений, что Дуччо избрал такую композицию для своей картины в согласии с политическими интересами заказчиков, которые желали, чтобы Богородица и впредь оказывала городу покровительство.



Симоне Мартини.
«Мазста», 1315–1316 гг.
Фреска, 1060 x 980 см.
Сиена, Палаццо Пубблико



Дуччо отлично знал, как привести реализм в равновесие со священной символикой. Золотой фон и единообразные ряды людей и ангелов, равно как и мозаичный орнамент, все еще принадлежат к традиционному, византийскому репертуару форм. Их предназначение – подчеркивать славу Царицы Небесной и божественный миропорядок. Однако конструкция трона содержит в себе черты типичного для Джотто живописного пространства и придает фигурам Мадонны и Младенца Христа объемность и динамичность. На обороте этого панно изображены 26 сцен «Страстей Господних» (см. ил. на с. 445), в стиле которых реализм и символизм сочетаются столь же равновесно, хотя и в ином плане. Здесь схематичными и ориентированными на византийскую традицию оказываются элементы природы, а пространство структурировано по модели Джотто. Близки школе Джотто также жесты и позы персонажей; фигуры предстают заметно индивидуализированными и подвижными. Если Джотто сыграл решающую роль в развитии художественных принципов раннего Возрождения, то Дуччо разработал еще более широкую эстетическую концепцию, способную даже поддерживать диалог с византийской традицией. Это объясняет тот факт, что в середине XIV века сиенское искусство ценилось в Европе выше, чем новаторские идеи Джотто и его учеников.

Европейскую славу принес сиенской живописи ученик Дуччо, Симоне Мартини. Петрарка воспел творения этого художника в своих сонетах. Через несколько лет после торжественного внесения «Мазсты» Дуччо в собор Сиены Симоне Мартини также получил заказ на изображение небесной владычицы города – на сей раз для Палаццо Пубблико. Эта фреска, украсившая зал дель Маппамондо, была завершена в 1316 году. В «Мазсте» Мартини заметны следы влияния его учителя, Дуччо, но такие детали, как вздымающийся волнами балдахин, объемность фигуры Богородицы и пространственная группировка ангелов и святых, свидетельствуют о том, что между новым искусством и византийской традицией уже возникала пропасть.

Справа:
Симоне Мартини.
«Посвящение в рыцари Святого
Мартина», ок. 1320–1325 гг.
Фреска, 256 x 200 см.
Ассизи, нижняя церковь
Сан-Франческо

Эффект перспективы, который создается использованной Мартини формой балдахина при рассмотрении его снизу, – несомненное свидетельство пристального внимания к изображению пространства на фресках Джотто. Как и Джотто, Симоне Мартини работал в ассизской церкви Сан-Франческо, где и создал самые значительные свои произведения – фрески для капеллы Святого Мартина (между 1322 и 1326; см. ил. на с. 447). Архитектурные мотивы, композиционное распределение фигур и вся декоративная система этих фресок идеально гармонируют с реальной архитектурой церкви. Как и Джотто, Мартини располагал живописные образы в расчете на угол зрения посетителя, входящего в собор.

Симоне Мартини можно также считать первым настоящим придворным живописцем. Он работал главным образом по заказам французского королевского дома Анжу и за заслуги перед ним был в 1317 году посвящен в рыцари. Учитывая особый статус и достижения этого мастера, совершенно неудивительно, что в 1340 году, уже в преклонном возрасте, Мартини пригласили работать в Авиньон, к папскому двору. К сожалению, фрески, которыми он украсил портик собора Авиньона, утрачены. Но фрески в папском дворце, датируемые приблизительно 1340 годом (известно, что они были созданы при папе Клименте IV), выполненные учениками Мартини или мастерами его круга, можно видеть и по сей день. Эти фрески, восходящие к древнеримским изображениям садов, уникальны по своей тематике: на них изображены сцены из средневековой сельской жизни (см. ил. на с. 189). Эстетическая система, развитая Симоне Мартини и его учениками, пользовалась авторитетом не только во Франции, но и во многих других странах Европы.

Не следует забывать, что основным ориентиром развития сиенской живописи после Дуччо долгое время оставалась его «Мазста». Особенно это верно в отношении сцен «Страстей Господних», изображенных на оборотной стороне «Мазсты». Группы фигур, искусно вписанные Дуччо в архитектурное обрамление в сцене «Въезд Христа в Иерусалим» (см. ил. на с. 448), несомненно, произвели большое впечатление на Пьетро Лоренцетти: композиция Дуччо повторяется на фреске на ту же тему работы Лоренцетти в ассизской церкви Сан-Франческо (см. ил. на стр. 448).

Архитектурные мотивы в произведениях Джотто оказали влияние и на брата Пьетро, Амброджо Лоренцетти. Его, по-видимому, особенно привлекло расположение фигур в «Отречении Святого Петра» Дуччо (см. ил. на с. 449 внизу слева). Кроме того, его должна была заинтересовать архитектурная композиция с фрески Джотто «Изгнание бесов из Ареццо» в ассизской церкви Сан-Франческо (см. ил. на с. 449). Обе эти работы Амброджо Лоренцетти почти наверняка использовал при создании уникального городского пейзажа в Палаццо Пубблико (см. ил. на с. 448–449). Размещение групп персонажей и отдельных фигур на этой фреске свидетельствует о том, что Амброджо удалось найти более удачное решение проблемы соотношения между человеческой фигурой и архитектурным мотивом, чем Джотто. Кроме того, пропорции у него значительно более точны: на смену архитектурным фантазиям Джотто пришло реалистичное изображение городской жизни.

Так, эксперименты в области живописной передачи пространственной глубины и композиционного распределения групп персонажей привели к формированию четкой композиции, а следовательно – к новой концепции взаимоотношений между объектами живописного изображения, а также между живописным пространством и поверхностью стены. Концепцию живописного пространства





Амброджо Лоренцетти.
«Аллегория Доброго Правительства»,
ок. 1337–1340 гг.
Фреска.
Сиена, Палаццо Пубблико, зал делла Паче



Дуччо ди Буонинсеня.
«Въезд Христа в Иерусалим», 1311 г.
Из сцен «Страстей Господних»
с оборотной стороны «Мазсты».
Темпера, дерево.
Сиена, Музео делл'Опера дель Дуомо



Пьетро Лоренцетти.
«Въезд Христа в Иерусалим», ок. 1330 г.
Фреска.
Ассизи, нижняя церковь Сан-Франческо



Дуччо.
«Христос перед синедрионом» и
«Отречение Святого Петра», 1311 г.
Из сцен «Страстей Господних» с оборот-
ной стороны «Мазеллы». Темпера, дерево.
Сиена, Музео делл' Опера дель Дуомо



Джотто.
«Изгнание бесов из Арrezzo».
ок. 1295 г.
Из цикла «Житие Святого Франциска».
Фреска

Вверху:
Джованни да Милано.
«Рождество Девы Марии», ок. 1365 г.
Фреска.
Флоренция, Санта-Кроче,
капелла Ринуччини

Внизу:
Альтикьеро да Дзевиио (и другие).
«Распятие», 1376–1379 гг.
Фреска, 840 x 280 см.
Падуя, Сан-Антонио,
капелла Сан-Джакомо



Джотто успешно разрабатывали и Аньоло Гадди, и Джованни да Милано, и Альтикьеро да Дзевиио. Плоскость стены как переднего плана иллюзорного пространства по-прежнему сочеталась у них с уходящей в глубину изображения перспективой. Но орнаментальное обрамление фрески в капелле Ринуччини во флорентийской церкви Санта-Кроче, созданной Джованни да Милано в 1365 году, открыло новые возможности использования архитектурного мотива в живописи. Сжатое пространство этой композиции теряет свою «архитектурную» функцию, но приобретает декоративную элегантность, несмотря на то что персонажи в сцене «Рождество Девы Марии» помещены в архитектурное обрамление. Грациозность их движений отражается в утонченности орнаментов, которыми украшена эта рама.

Веронский художник Альтикьеро изучал фрески Джотто в Падуе и, основываясь на них, развил новые формы использования архитектурного мотива в живописи. Около 1380 года вместе с Джакомо Аванцо он создал цикл фресок в капелле Сан-Джакомо падуанской церкви Санто (Сан-Антонио). Групповые композиции его «Распятия» сходны с группами фигур у Джотто, но за счет особой структуры архитектурных элементов отступают значительно дальше вглубь, к заднему плану. Всего в нескольких шагах от этой капеллы, в Школе святых, работал в 1511 году юный Тициан, на которого колористическая система и композиция фресок Альтикьеро произвели глубокое впечатление.

Джотто и его ученики и последователи в XIV веке первыми донесли новый способ живописной передачи пространства до общественного сознания. Ориентируясь на их модель восприятия, художники и теоретики раннего Возрождения, такие, как Мазаччо, Филиппо Брунеллески и Леон Баттиста Альберти, вдохновлялись на дальнейшие эксперименты в этой области, стремясь доказать, что пространство можно изобразить на плоскости в правильных пропорциях.

Однако если бы мы свели все достижения итальянского треченто к развитию новых способов визуализации пространства и построения его живописного эквивалента, мы, несомненно, погрели бы против истины. Готическая живопись также расширила возможности эстетического восприятия. Поверхность превратилась в объем, благодаря чему картина теперь могла восприниматься как своего рода театральная сцена, на которой разворачиваются события и пейзажи. Кроме того, были разработаны композиции, объединившие в себе различные типы пространственной перспективы и изобразительные мотивы.

В этом отношении типичны фрески из зала капитула Санта-Мария Новелла во Флоренции (который с XVI века называют Испанской капеллой). По заказу доминиканского ордена Андреа да Фиренце (Андреа Бонайути) создал здесь многоуровневую аллегорическую историю и работы этого монашеского братства, связав ее с историей Спасения (см. ил. на с. 451). На этой фреске под названием «Путь к спасению» совмещены и приобретают новое измерение различные живописные концепции треченто. Архитектурные мотивы, пейзажи и фигуры значительно варьируются в масштабах в зависимости от того, в какой перспективе они должны восприниматься. Рядом с могучей фигурой святого Доминика, указывающего блаженным праведникам путь к Небесным Вратам, помещена группа танцующих девушек, которые по сравнению с Домиником выглядят миниатюрными. Округлые холмы и высшие над ними замки Тосканы на заднем плане кажутся игрушечными по сравнению с монументальным идеализированным изображением собора Флоренции, господствующим на переднем плане. Над всей этой панорамой восседает на небесном троне Бог в окружении ангельского хора. И все эти разнообразные элементы: пейзаж, отдельно стоящие архитектурные сооружения и групповые сцены – совмещены в едином пространстве.

Попытка определить в соответствии с общепринятой классификацией творчество некоторых итальянских живописцев, работавших в начале XV столетия, поставила бы нас в тупик. Были ли они представителями готического искусства или уже принадлежали раннему Ренессансу? Некоторых из них – например, веронского художника Антонио Пизано (известного под прозвищем Пизанелло) или флорентинца Фра Анжелико, – можно назвать «ренессансными» живописцами только с определенными оговорками.

Андреа Бонайути (Андреа да Фиренце).
«Путь к спасению», ок. 1365–1367 гг.
Фреска.
Флоренция, Санта-Мария Новелла,
зал капитула (Испанская капелла)



Пизанелло.
«Видение святого Евстафия»,
ок. 1440 г. Темпера, дерево, 53 x 65 см.
Лондон, Национальная галерея



Проблема здесь состоит в следующем. Пизанелло пользовался средневековыми схемами (подобно тому, как прибегал к средневековым приемам Альтичьеро), однако применял он их на «современный» лад, т.е. в системе композиции («живописной архитектуры») Мазолино или Мазаччо, не будучи, правда, знаком с математическими моделями перспективы, разработанными этими художниками. В результате время от времени Пизанелло возвращался к средневековым приемам. В его «Видении святого Евстафия» использованы, с одной стороны, приемы изображения предметов в пропорции (что очевидно при рассмотрении лошади и всадника), вызывавшие ожесточенные споры в ренессансных мастерских Уччелло и Донателло, но с другой – также и репертуар форм «интернациональной готики». Принцип размещения холмов, деревьев и животных друг на друге восходит к франко-фламандской книжной миниатюре; установлено, что Пизанелло заимствовал мотивы из часослова братьев Лимбург. Точно так же его портрет молодой женщины, предположительно Джиневры д'Эсте (см. ил. на с. 455), остается плоским, а цветы и бабочки на нем походят на элементы орнаментов с французских или фламандских гобеленов.

Не поддается четкой классификации и творчество Фра Анжелико, произведения которого стоят буквально на грани между готикой и ранним Ренессансом. Фра Анжелико умел совместить в своих работах чувство божественного миропорядка и душевную жажду спасения с математически строгим построением живописного пространства. Утонченные фигуры ангелов и святых на его фресках – это настоящие культовые образы, служащие исключительно целям религиозного созерцания. В середине XV века Фра Анжелико расписал кельи 45 монахов в монастыре Сан-Марко (Флоренция). Гармоничные пространственные композиции этих фресок и персонажи, замкнувшиеся от мира в благочестивых раздумьях, весьма уместны для украшения келий как мест, предназначенных для уединенного размышления. Одна из таких келий перенесена на фреску «Благовещение».

Фра Анжелико.
«Благовещение», ок. 1440–1441 гг.
Фреска, 187 x 157 см.
Флоренция, музей Сан-Марко



Святой Сильвестр наблюдает за событиями, разворачивающимися на фоне гладких голых стен и элегантного крестового свода. Эта фреска словно намекает на то, что каждый монах, погружившись в молитвы, способен воспринять божественное видение даже в пустой келье.

Но в «Благовещении» из Кортонны (см. ил. на с. 453), напротив, доминируют декоративные формы и орнаменты, близкие к византийским моделям. Золотые лучи, исходящие от ангела, золотые нимбы, золотая инкрустация трона Богоматери и узоры на одеждах персонажей могли бы с равным успехом выйти из-под кисти Дуччо или какого-либо иного сиенского мастера. Священное предание изображается здесь в традиционной форме. Обстановка лоджии, в которую оно помещено, выполнена в соответствии с архитектурными традициями эпохи (моделью послужило здание приюта, построенное несколькими годами ранее по проекту Брунеллески). При том что фигуры Девы Марии и ангела сдвинуты к заднему плану лишь незначительно, архитектурные элементы даны в резкой перспективе. Лоджию обрамляет пейзаж с цветами и пальмой; вдали виден холм, на котором разворачивается сцена изгнания Адама и Евы из Рая.

Фра Анжелико – один из самых интересных живописцев раннего Ренессанса. Во многих отношениях он все еще работает в стиле готической живописи. Характерное для него сочетание средневековых форм выражения с современными способами видения мира, представленными посредством линейной перспективы, – одно из неоспоримых составляющих всего богатства и разнообразия живописных стилей, использовавшихся в первой половине XV века. Творчество Фра Анжелико помогает нам понять, что перспективу не следует считать принадлежностью только лишь нового типа живописи: ею часто пользовались, экспериментируя со способами живописного изображения реальности, и мастера позднего Средневековья. Перспективу как математическую концепцию пространства можно рассматривать как своего рода эстетическую модель, иллюстрирующую упорядоченность божественного космоса.

Фра Анжелико.
«Благовещение», ок. 1432–1433 гг.
Темпера, дерево, 175 × 180 см.
Кортена, Епархиальный музей



Николае Шпиринг.
«Пригвождение Христа»,
из «Часослова Марии Бургундской»,
ок. 1480 г.
Иллюминированный пергамент,
22 x 16 см.
Вена, Австрийская национальная
библиотека.
Ms. 1857, fol. 43v.

Путь к индивидуализму

Одна из ключевых идей средневековой философии состояла в том, что *individuum est ineffabile* – «индивидуальное невыразимо». Эта идея указывала на некий основополагающий принцип, не обуславливающийся во всей своей полноте вплоть до начала переходного периода от Средневековья к гуманизму, – принцип, гласящий, что каждый человек наделен непреходящей внутренней ценностью, не зависящей от Бога и небесных сил.

Всякое определение индивидуальности несет в себе оттенок гуманистической мысли. Гуманисты воспринимали людей как независимых существ, наделенных разумом, способных нести ответственность за свои поступки и рассматривающих самих себя как носителей определенных этических и моральных ценностей. Такое понимание индивидуальности развивалось медленно, и способы его совершенствования отнюдь не всегда лежали в интеллектуальной сфере. Не следует забывать, что средневековый термин «*ineffabile*», в сущности, только побуждал философов и художников к попыткам описать или изобразить это «невыразимое». Длинный путь, который прошла в своем развитии концепция индивидуализма, можно проследить от Средних веков до начала Нового времени; и некоторые веки на этом пути мы уже отметили.

Дуччо, питавший склонность к созданию домашних икон, вынужден был дистанцироваться от ограничений византийского стиля ради удовлетворения пожеланий своих заказчиков. Священные сюжеты обогащались включениями предметов, принадлежащих миру земному, – ковров, цветов, ваз. Возникали, как в произведениях Джотто и Таддео Гадди (см. ил. на с. 391), однородные ансамбли предметов, на основе которых впоследствии сложился жанр натюрморта. В особенности охотно культивировали такой «образ внутри образа» ранние фламандские мастера, благодаря чему развился стиль, позволивший помещать священные события в реалистичную домашнюю обстановку.

На иллюстрации из «Часослова Марии Бургундской», созданной около 1480 года, изображен заключенный в раму пейзаж, на фоне которого совершается пригвождение Христа к кресту распятия. В обстановке необыкновенно роскошной архитектуры переднего плана библейское событие кажется почти случайным, несущественным включением. На переднем плане изображен интерьер частной капеллы Марии Бургундской. Подушка, ларчик, склянка, жемчужные четки и открытая Библия сгруппированы как натюрморт. Сама же Мария, наследница Карла Смелого и первая жена императора Максимилиана I, помещена внутри рамы. Она оборачивает голову к зрителю, как бы подчеркивая связь библейского эпизода с реальным миром.



Мастер французской школы.
«Иоанн Добрый», ок. 1360 г.
Дерево, масло, 59 x 37 см.
Париж, Лувр

Возрастающую роль сферы частной жизни можно считать показателем укрепления индивидуалистического сознания. Особенно это справедливо по отношению к коллекционерам произведений искусства, которые приобретали бесценные шедевры, чтобы иметь возможность беспрепятственно любоваться ими в одиночестве.

Типичнейшим средневековым коллекционером был герцог Жан Беррийский. В созданном по его заказу братьями Лимбург «Роскошном часослове герцога Беррийского» (см. ил. на

вековому обществу путь к индивидуализму. Как мы уже видели, Джотто решил задачу художественного воспроизведения реальности посредством создания живописного пространства и успешной интеграции в это пространство человеческой фигуры. Эволюция натуралистического пространства, позволяющего создать иллюзию движения персонажей, способствовала, в свою очередь, реалистическому изображению человека как такового.

Решающим фактором зарождения портретной живописи в современном



с. 462–463) есть иллюстрация с изображением его замка. Интересен также образ льва, который смотрит на сидящую на дереве обезьяну: это – аллюзия на владевшую герцогом страсть к коллекционированию. Согласно документам той эпохи в 1388 году Жану Беррийскому принадлежало в общей сложности 1500 собак, медведей, львов, лебедей и прочих экзотических животных.

Когда искусство было поставлено на службу личным прихотям князей и королей, религиозные темы начали постепенно терять свое прежнее значение и в определенной мере превращаться всего лишь в предлог для изображения светских мотивов.

«Открытие» природы и изобретение художественных средств реалистичного изображения мира облегчило средне-

вековому обществу путь к индивидуализму. Как мы уже видели, Джотто решил задачу художественного воспроизведения реальности посредством создания живописного пространства и успешной интеграции в это пространство человеческой фигуры. Эволюция натуралистического пространства, позволяющего создать иллюзию движения персонажей, способствовала, в свою очередь, реалистическому изображению человека как такового.

Решающим фактором зарождения портретной живописи в современном

Пизанелло.
«Джиневра д'Эсте», ок. 1433 г.
Темпера, дерево, 43 x 30 см.
Париж, Лувр



личный портрет. Об этом свидетельствуют, например, хранящийся в Лувре «Портрет Иоанна Доброго» (ок. 1360) или относящиеся к тому же периоду портреты императора Карла IV и Анны Швейдниц в Карлштейнском замке (близ Праги).

Напрашивается вывод, что так называемое «открытие индивидуальности» следует считать заслугой не одних только гуманистов, но и художников; иными словами, созерцание и понимание, как это часто случается, взаимно стимулировали друг друга. Исследование живописного пространства плло руку об руку с осознанием того, как следует изображать человека во всей полноте его неповторимой индивидуальности. Индивидуализм как динамическая концепция нуждался в пространстве для роста и развития.

Все эти идеи не новы: их высказывал еще Николай Кузанский в связи с положением о том, что Господь наделил человека свободой воли. И если индивидуальность человека поддается осознанию и определению, то возможен и ее «перевод» на язык живописных форм. Реалистическое, а следовательно, помещенное в рамки натуралистического пространства изображение человеческого лица – лучшая иллюстрация к философской концепции индивидуализма, разработанной великим Кузанцем.

Вверху:
Испанская школа.
«Плакальщицы», ок. 1300 г.
Деталь росписи потолка из гробницы
Санчо Сайса Каррильо, 54 x 86 см.
Барселона, Национальный музей
искусств Каталонии



Внизу:
Пере Серра.
«Мадонна с Младенцем Христом
и ангелами», ок. 1350 г.
Центральная створка «Алтаря
Мадонны», 196 x 130 см.
Барселона, Национальный музей
искусств Каталонии



Влияние французских, итальянских и фламандских мастеров на развитие испанской живописи

История готической живописи в Испании поддается четкой периодизации. С 1290 по 1490 год испанская живопись прошла в своем развитии четыре эпохи, первая из которых характеризуется выраженным влиянием позднероманского стиля, а последняя уже содержит элементы ранней ренессансной живописи.

Первый из этих четырех стилей, так называемый «линейный», разрабатывался преимущественно на севере Испании. Характерные для него прямые линии и жесткая схематичность человеческих фигур напоминают романские иллюстрации к рукописным «Апокалипсисам». В изображении ряда плакальщиц на потолке гробницы бургосского аристократа Санчо Сайса Каррильо готической можно назвать лишь композицию, в которой фигуры выстроены в частично перекрывающиеся друг друга ряды. Позы, жесты и даже выражение лиц заимствованы из традиционного стиля, несущего явные черты романики. Эта роспись с четкими, твердыми линиями — один из самых характерных образцов «линейного» стиля, господствовавшего в испанской живописи в период 1290–1350 годов.

Значительный интерес в плане развития испанской живописи представляет изображение «Десяти мусульманских владык» на куполе, перекрывающем центральную нишу Королевского зала в Альгамбре (Гранада) (см. ил. на с. 458). Эта композиция не вписывается ни в одну из традиционных категорий христианской иконографии, хотя создали ее, несомненно, христианские живописцы, работавшие в обычной для себя технике. Десять правителей из династии Насридов изображены красками на коже, на золотом фоне. Здесь, как и в описанном выше изображении плакальщиц, максимальное внимание уделено контурам фигур. Тонко проработанные детали лиц вызывают в памяти произведения авиньонских художников; по-видимому, эту роспись создали около 1380 года именно мастера из Авиньона.

Влияние итальянских живописцев сильнее всего сказывалось в Каталонии: поддерживая тесные связи с Провансом и Северной Италией, эта область интенсивно воспринимала новые течения, формировавшиеся в рамках французской и итальянской культур. В результате этого взаимодействия испанская живопись вступила во второй период своего развития — период «итальянского» стиля. Центральная створка алтаря середины XIV века с изображением Мадонны с Младенцем и музицирующих ангелов следует образцам сиенской школы как в композиции, так и в орнаментальном оформлении фигур.

На севере Испании с начала XV века постепенно набирала силу «интернациональная готика». Стимулом к этому служило влияние французской, в первую очередь авиньонской, живописи. Крупнейшим представителем этого третьего этапа, ознаменовавшегося отходом от итальянских форм, считается Рамон де Мур. На заалтарном образе, ныне хранящемся в епископальном музее Виго, Мур изобразил «Грехопадение» в Раю, обрамленном замковыми стенами (см. ил. на с. 457).

В том же стиле работали живописцы Лоренсо Сарагоса и выходец из Германии Марсаль де Сакс, создатель «Алтаря Святого Георгия» (Лондон, музей Виктории и Альберта). В их произведениях заметны первые следы влияния франко-фламандской книжной миниатюры. Спустя некоторое время фламандское искусство воцарилось в мастерских Испании, главным образом — Кастилии и Леона. Наступил последний этап развития испанской готической живописи — господство «фламандского» стиля.

Вверху:
Рамон де Мур.
«Грехопадение», 1412 г.
Вито, Епископальный музей

Внизу:
Луис Дальмау.
«Мадонна с советниками».
Живопись по дереву, 1445 г.
270 x 275 см.
Барселона, Национальный музей
искусств Каталонии

Луис Дальмау работал во Фландрии с 1431 по 1436 год, где изучал творения братьев ван Эйк. Под их влиянием он создал заалтарный образ для капеллы барселонской ратуши. На центральной створке изображена Мадонна с Младенцем в окружении святых и советников. Богоматерь восседает на пышном готическом престоле, в интерьере богато украшенного храма. Взгляд зрителя невольно устремляется от окон с ажурным орнаментом из квадрифолиев дальше, в глубь картины, к изящно скомпонованному пейзажу на заднем плане. Фигура и в особенности жесты Богоматери очень близки к «Мадоннам» ван Эйка. Оказала влияние на Дальмау и фламандская архитектура, пользовавшаяся в тот период чрезвычайной популярностью.

Хайме Угет избрал другой путь. Тщательно изучив фламандскую живопись, он попытался дистанцироваться от нее, чтобы развить свой собственный стиль, — и преуспел в этом, о чем свидетельствует расписанный им около 1458 года «Алтарь Винсенса» в Саррии (см. ил. на с. 458). Многие живописные атрибуты и архитектурные мотивы здесь близки фламандским образцам, но индивидуализированные лица персонажей и особая пространственная композиция групп фигур позволяют назвать Угета первым испанским художником, создавшим самостоятельную концепцию формы — и соответственно нашедшим «испанский путь» к Ренессансу.

Работы итальянских мастеров, по-видимому, продолжали изучать и в этот период. Король Альфонс V, правивший Валенсией в 1416–1458 годах, поддерживал тесные политические отношения с Неаполем. Испанские художники, такие, как Алонсо де Садена, годами работали в Неаполе, а по возвращении знакомили своих коллег-соотечественников с новшествами в итальянской живописи. Поэтому утверждать, что развитие живописи в Испании во второй половине XV века происходило исключительно под фламандским влиянием, было бы неверно. Испания, в отличие от Франции и Германии, с готовностью воспринимала достижения как североевропейских, так и итальянских мастеров.

Педро Берругете совместно с фламандцем Юстусом ван Гентом работал над отделкой дворца Федерико да Монтефельтро в Урбино (Италия). Испанскому живописцу принадлежат все аллегории свободных искусств и портреты в герцогском *студиоло*, в том числе — портрет Федерико и его сына, и по сей день украшающий этот герцогский дворец (см. ил. на с. 459 справа).

Столь мощные и разнообразные культурные влияния замедлили процесс развития оригинальных стилистических особенностей в испанской живописи конца XV века. В эту эпоху политических неурядиц и бурных перемен в художественной сфере европейские монархи предпочитали современные, модные стили и прибегали к услугам тех художников, которые работали в согласии с самыми свежими веяниями. Поэтому для выполнения особо важных заказов к испанскому двору приглашали фламандских или итальянских мастеров. К примеру, придворным живописцем Изабеллы Кастильской с 1496 по 1504 год был Хуан де Фландес — мастер, несомненно, фламандского происхождения.

С 1567 года Филипп II нанимал многих итальянских художников для отделки Эскориала. И только в конце XVI века начался золотой век испанской живописи, первым великим представителем которого стал Доменикос Теотокополус, более известный как Эль Греко.



Авиньонская школа.
«Десять мусульманских владык»,
 ок. 1380 г.
 Роспись по коже.
 Гранада, роспись потолка
 в Королевском зале Альгамбры



Хайме Угет.
«Алтарь Винсенса», ок. 1458 г.,
 из приходской церкви в Саррии.
 Живопись по дереву.
 Барселона, Национальный
 музей искусств Каталонии



Фернандо Гальего.
«Бичевание Христа», ок. 1506 г.
Живопись по дереву, 104 x 76 см.
Саламанка, Епархиальный музей



Педро Берругете.
«Федерико да Монтефельтро и его
сын Гвидобальдо», ок. 1477 г.
Живопись по дереву, 138 x 80 см.
Урбино, герцогский дворец





Слева:
Мастер Оноре.
«Помазание Давида» и «Давид и
Голиаф», из «Бревиария Филиппа
Красивого», ок. 1290 г.
Париж, Национальная библиотека,
Ms. lat. 1023, fol. 1v.

Справа:
Жан Пюсель.
«Декабрь», из «Бельвильского
бревиария», ок. 1325 г.
Париж, Национальная библиотека,
Ms. lat. 10483, fol. 6v.

Книжная миниатюра

Франция

В конце XIII столетия искусство книжной миниатюры вступило во Франции в эпоху невиданного дотоле расцвета, что было обусловлено как активной деятельностью Парижского университета, так и щедрым покровительством королей и знати. Париж превратился в главный европейский центр книжной иллюстрации. Мастерские миниатюристов сосредоточились на улице Эренбур (ныне улица Бутебри), по соседству с расположившимися на улице де ла Паршеминери мастерскими копиистов и лавками бумаготорговцев.

Самым знаменитым миниатюристом той эпохи был мастер Оноре, в 1288–1291 годах управлявший одной из лучших мастерских. Именно из этой мастерской вышел «Бревиарий Филиппа Красивого». В иллюстрации, объединившей два эпизода из библейской истории Давида, типично французские декоративные мотивы сочетались с чертами византийской повествовательности, из которых особого внимания заслуживает изображение одного и того же персонажа несколько раз. В нижней части этой миниатюры Давид на переднем плане еще только готовит пращу, а Голиаф уже схватился рукой за голову, тогда как Давид на заднем плане поднимает меч, чтобы отсечь голову поверженному противнику. Примечательна здесь и специфическая томная элегантность фигур: плавные линии и вытянутые, гибкие тела вызывают ассоциации с маньеризмом XVI века.

Жан Пюсель, также работавший на улице Эренбур, предположительно пользовался еще большим авторитетом, чем мастер Оноре. Если мастер Оноре был склонен концентрировать внимание скорее на живописном мотиве, чем на декоративных элементах, то Жан Пюсель изобретал и разрабатывал разнообразные декоративные черты. Он стал украшать орнаментами поля книг и не только инициалы, но и простые заглавные буквы в тексте; архитектурные мотивы и персонажи включались у него в орнамент, образуя почти абстрактные узоры.

Особый интерес представляет его «Декабрь» из «Бельвильского бревиария», созданный около 1325 года. Труды этого месяца воплощены в фигуре дровосека и в пылающем у него за спиной зимнем костре, сложенном из свежесрубленных дров. Богоматерь, Царица Небесная, держит в руке знамя с изображением Младенца Христа в яслях. Нижнее поле украшено фигурой пророка, держащего в руке ленту со словами: «Я пришел пробудить детей твоих». Это аллюзия на Церковь, Воскресение и вечную жизнь, подкрепленная образом рушащейся синагоги. На боковых полях в лозы и листья вплетены маленькие гротескные фигурки – так называемые «дролери» («забавы»). Грациозность этих миниатюрных фигурок и успешная интеграция орнамента, архитектурных мотивов и текста делают работу Жана Пюселя особенно привлекательной. Искусство книжной миниатюры долгое время оставалось под его влиянием, что очевидно при рассмотрении многих иллюстраций, выпшедших из мастерских Бургундии и Берри.

Страсть к искусству, владевшая герцогами Бургундии, и в первую очередь герцогом Жаном Беррийским, росла вместе с ростом их влияния на французскую политику. Вторжение англичан во Францию ослабило позиции французской монархии, но укрепило Бургундию и прочие герцогства, благодаря чему экономика и искусство в этих областях вступили в полосу подъема. Жан Беррийский, младший брат Карла V Французского, был одним из первых принцев, собравших собственную богатую библиотеку.

Иллюстрации из туринского «Прекрасного часослова герцога Беррийского», авторство которых ученые некогда приписывали Яну ван Эйку, сочетают в себе великолепные пейзажи с интерьерами, представленными в безупречной перспективе, и с орнаментами на полях в манере Жана Пюселя (см. ил. на с. 461). Еще отчетливее фламандский темперамент очевиден в произведениях Жакмара де Эсдена, прибывшего ко двору Жана Беррийского из Артуа (Фландрия) в 1384 году. Из его мастерской вышли все часословы, принадлежавшие этому герцогу, в том числе и знаменитый «Прекрасный часослов

Вверху:
«Рождество святого Иоанна Крестителя» и «Крещение Христа», из «Прекрасного часослова герцога Беррийского», ок. 1400 г. Турин, палаццо Мадама. Fol. 93v.

Внизу:
Братья Лимбург.
«Искушение Христа», из «Роскошного часослова», ок. 1415 г. Шантийи, музей Конде

Богоматери», хранящийся в парижской Национальной библиотеке», и так называемый «Брюссельский часослов» («Прекрасный часослов»), который ныне находится в Королевской библиотеке Брюсселя. Помимо обязательных орнаментов и архитектурных мотивов во фламандском духе, в этих миниатюрах привлекают внимание богемские заимствования, заметные в оформлении лиц и драпировке одежд персонажей.

Жакмар де Эден оставался на службе у герцога до 1409 года. А год спустя ко двору Жана Беррийского в Мёэн-сюр-Евр (близ Буржа) были приглашены братья Лимбург. Здесь они создали уникальный шедевр – «Роскошный часослов», который и по сей день привлекает множество поклонников в музей Конде в Шантийи (к северу от Парижа). От герцогского замка в Мёэн-сюр-Евр ныне остались только руины, но в своей хронологии 1400 года французский поэт Жан Фруассар превозносил этот замок как прекраснейший в мире. Одна из иллюстраций в «Роскошном часослове», изображающая сцену «Искушение Христа», может служить подтверждением хвалебному гимну Фруассара. Белые башни с ажурным готическим орнаментом превращают замок в подобие некой монументальной короны. Он символизирует здесь «все царства мира сего и славу их», от которых Христос, стоящий на вершине похожей на минарет горы, отрекается, отвергая дьявольский соблазн. Не исключено, что герцог желал связать эту сцену с переменами, произошедшими в его собственной жизни, на смысл которых и намекает изображение замка – метафорическое обозначение соблазнов чувственного мира. Но даже если де Берри и последовал примеру Спасителя, то едва ли надолго остался верен этому образцу для подражания.

Изображения месяцев в «Роскошном часослове» представляют собой сцены различных занятий, связанных с тем или иным временем года и помещенных в обстановку конкретных исторических мест. К июню, например, приурочен сенокос за городскими стенами Парижа (см. ил. на с. 463). Средневековые здания Пале-де-ла-Сите и Сент-Шапель изображены в точных деталях. Соотношение фигур и пейзажа близко к итальянским композициям, в частности к работам Лоренцетти (см. ил. на с. 448–449). Не исключено, что мотивы городской архитектуры на фресках Лоренцетти и способ совмещения зданий в архитектурные комплексы также послужили для братьев Лимбург источником вдохновения.

Прежде чем поступить на службу к герцогу Жану Беррийскому, братья Лимбург работали при дворе его брата, герцога Бургундии Филиппа Смелого. Филипп пользовался услугами и многих других живописцев, а также заказывал иллюстрированные книги парижским мастерам. К дижонскому двору также поступали книги из Парижа с миниатюрами мастеров из Бусико и Бедфорда.

К середине XV века все более набирали силу фламандские влияния. В период правления Филиппа Доброго из мастерской Жана де Воклена вышли иллюстрации к «Роману об Александре» и «Геннегауским хроникам». На странице с посвящением Филиппу (см. ил. на с. 464) орнаментальные элементы, почерпнутые из фламандской традиции, особенно отчетливы. Не ограничиваясь полями, мастер включает их также в декор интерьера и одежды персонажей.

В эпоху Столетней войны и позднее двор французских королей от Карла VII (1422–1461) до Франциска I (1515–1547) находился в долине Луары, где за тот период было возведено множество прекрасных королевских резиденций. Именно там стал работать Жан Фуке, предварительно, по-видимому, пройдя обучение в одной из парижских мастерских. Из путешествия в Рим Фуке вынес множество



Братья Лимбург.
«Май», из «Роскошного часослова»,
ок. 1415 г.
Шантильи, музей Конде





Братья Лимбург.
«Июнь», из «Роскошного часослова»,
ок. 1415 г.
Шантильи, музей Конде

Вверху:
Жан Воклен.
«Подношение манускрипта в дар
Филиппу Доброму», из «Геннегауских
хроник», 1448 г.
Брюссель, Королевская библиотека.
Ms. 9042, fol. 1r.

Внизу:
Жан Фуэ.
«Иов на гноище», из «Часослова
Этьенна де Шевалье», ок. 1460 г.
Шантильи, музей Конде



впечатлений, которые затем с чрезвычайной изобретательностью включал в свои миниатюры. Проиллюстрированные им «*Большие французские хроники*» с детальными изображениями городов, деревушек и людей позволяет составить живое и яркое представление о жизни средневековой Франции. Но еще более значительными стали иллюстрации Фуэ к «*Часослову Этьенна Шевалье*» (Шевалье был секретарем и казначеем Карла VII). На этих миниатюрах перед нами предстают пейзажи, типичные для раннего итальянского Возрождения, наряду с дворцами и замками, характерными для парижской школы братьев Лимбург.

Фуэ, вместе с другими художниками из Турени работавший при королевском дворе Франции, стал последней крупной фигурой, принадлежащей к золотому веку французской книжной миниатюры. С появлением шедевров Робера Кампена, Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена центр европейского изобразительного искусства сместился во Фландрию и Нидерланды.

Италия

Главными центрами итальянской книжной миниатюры были Милан и Павия – города, в которых находились официальные резиденции миланских герцогов Висконти. Даже в Болонье – университетском городе – искусство миниатюры развивалось лишь эпизодически. Болонским иллюстраторам так и не удалось сравниться с мастерами, работавшими во французских герцогствах. Оба главных города Северной Италии, Болонья и Милан, испытывали мощное влияние французской культуры. Первым художником, освободившимся от этой зависимости, стал Никколо ди Джакомо да Болонья. Типичными для него мотивами являются золотые лозы аканта на заднем плане, тщательно прописанные реалистичные фигуры и яркие краски (см. ил. на с. 465).

Великолепие двора Висконти и тесные политические контакты с Бургундией оставили свой след в творчестве ломбардских мастеров. Здесь иллюстрировали, главным образом, рыцарские романы («*Тристан*», «*Ланселот Озерный*» и др.). Джованни де Грасси украсил «*Бревиарий Аморосия*» миниатюрами, близкими к бургундским образцам. Об утонченных вкусах миланского двора свидетельствуют изящные готические крестоцветы и изысканный орнаментальный бордюр, где между листьев и побегов скрываются крохотные человеческие фигурки.

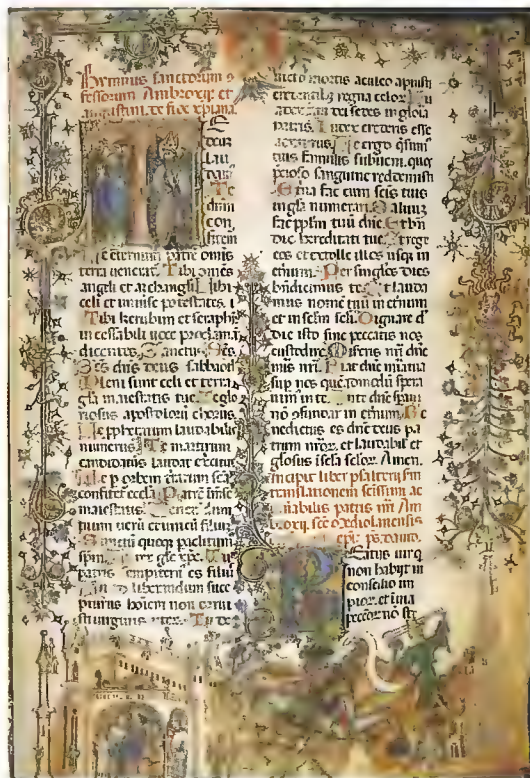
Несмотря на то что произведения ломбардских миниатюристов пользовались определенным успехом и в Центральной Италии, флорентийские мастера старались дистанцироваться от своих североитальянских коллег и развить собственный стиль. Поначалу они обратились к Джотто и попытались популяризировать его композиции за счет включения более реалистичных мотивов. Одним из результатов стала иллюстрация Доменико Ленци к кодексу «*Иль Бьядайола*», под названием «*Городская сцена*» (см. ил. на с. 465). Эта миниатюра, созданная около 1340 года, представляет собой реминисценцию на городские пейзажи Джотто или Амброджо Лоренцетти.

Появившиеся около полувека спустя иллюстрации к «*Божественной комедии*» Данте также выдержаны в простом, безыскусном стиле. Миниатюрист избегал сугубо декоративных элементов и использовал только те архитектурные и пейзажные мотивы, которых требовал текст. Флорентийские мастера в отличие от ломбардских развивали искусство книжной миниатюры в контексте собственных художественных традиций.

Никколо ди Джакомо да Болонья.
«Император в сражении»,
из «Фарсалий», 1354 г.
Милан, Библиотека Тривульциана.
Ms. 691, fol. 87r.



Джованни де Грасси.
«Иль Берольдо», из «Бревиария
Амеросия», ок. 1390 г.
Милан, Библиотека Тривульциана



Доменико Ленци.
«Городская сцена», из «Иль Бьядайоло»,
ок. 1340 г.
Флоренция, Лаврентийская библиотека.
Ms. Temp. 3, fol. 70r.



Германия, Швейцария, Австрия и Богемия

В немецких мастерских влияние романской миниатюры ощущалось вплоть до конца XIII столетия, хотя художественные идеи романики не отличались единообразием и не были привязаны к какому бы то ни было национальному корпусу формальных концепций. В целом эстетический идеал немецких миниатюристов определялся византийскими влияниями и в еще большей степени французскими вкусами.

Знаменитый манускрипт «Миннезингеры», нашедшийся во владении швейцарского семейства Манессе, – самая удивительная по своей красоте из книг, появившихся в этом регионе в рассматриваемый период. Она была создана в Цюрихе в 1315–1340 годах, и в иллюстрациях к ней орнаменты эпохи Оттонов сочетались с французским живописным стилем. Уникальность этого манускрипта объясняется в первую очередь необычной тематикой миниатюр. В «Миннезингерах», именовавшихся также «королевским манускриптом», собраны песни и стихотворения 140 поэтов. Подборка произведений каждого поэта проиллюстрирована отдельной миниатюрой, а также, как правило, маленькой сценкой, соотносящейся с текстом. Самая знаменитая из этих иллюстраций изображает Вальтера фон дер Фогельвейде сидящим в той самой позе, которую он описал в своем стихотворении (см. ил. на с. 466).

Чрезвычайный интерес для историка культуры представляет иллюстрация, на которой изображен Генрих Фрауенлоб, дирижирующий оркестром (см. ил. на с. 466). Здесь видны скрипки, флейты и колокольчики; дирижер подает знак солисту, стоящему в центре композиции. Другие музыканты держат паузу и внимательно смотрят на дирижера.

Если художник, создавший эти иллюстрации, все еще находился под влиянием традиционного искусства книжной миниатюры, то

potrebbe ucar già son leuati
tutti coprebi e nelli guarra face
E quella come tutti faran ferrati
quanto di offa qui torneranno
coicorpi chelallu anno l'atca
uo amitero da questa parte anno
con Epiauo tutti suoi segua
chel'anna colcorpi moza fumo
P ero al'omanda chemmi fia
quincenno sacrifico saci tosto
calosio ancor chet' mura

curre uai peralceci d'ingegno
mo figlio oue a prebe noc ci rebo
E io allui d'ame stello non uigno
cholu ch'atene la perqui numena
forse chui guao uostro d'ole adfegno
E fue parole elmozo della pena
manean dicostu già electo d'nome
pero fu l'ariposti ch'osi piena
usubito d'atca g'rao ch'ome
diceli egl' ebbe non uignu la moza
non fiere g'liocchi suoi lozole lume



Флорентийская школа.
«Данте в Аду», из «Божественной
комедии», ок. 1405 г.
Милан, Библиотека Тривульциана.
Ms. 2263, fol. 31r.

«Вальтер фон дер Фогельвейде», из
«Миннезингеров», «Кодекс Манессе»,
1315–1340 гг.
Гейдельберг, библиотека университета



«Генрих Фрауенлоб, дирижирующий
своим оркестром», из «Миннезинге-
ров», «Кодекс Манессе».
Гейдельберг, библиотека университета,
fol. 399r.



австрийские миниатюристы обращались за моделями к итальянской живописи. Сохранились документы, свидетельствующие о том, что Джованни ди Гайбана работал в монастырских мастерских Адмонта, Зайтенштеттена и Клостернойбурга. В связи с этим стоит упомянуть «Адмонтский служебник» конца XIII века и «Клостернойбургскую Библию» начала XIV века.

При венском дворе также работали художники из Богемии. Богемская книжная миниатюра достигла расцвета одновременно со станковой живописью, в XIV столетии. Около 1320 года был проиллюстрирован «Маттиролог аббатисы Кунигунды» (см. ил. на с. 467). Эти в высшей степени оригинальные иллюстрации со следами как итальянского, так и французского влияния, — один из лучших образцов богемской «пламенеющей» готики. Даже сцена из истории Лота (см. ил. на с. 467) на иллюстрации к «Библии Велислава» несет на себе явственную печать ориентации на французские образцы. В обоих этих произведениях отразился процесс взаимопроникновения стилей, характеризовавший эпоху «интернациональной готики». Но это

ни в какой степени не умаляет уникальных достоинств упомянутых работ. Богемская книжная иллюстрация славилась по всей Европе, а миниатюристы из Богемии работали при дворах в Париже и Будапеште. Однако в заключение стоит еще раз обратить внимание на то, что важнейшие центры готической книжной миниатюры находились во Франции. Книги, выходившие из французских мастерских, не имели себе равных по качеству и богатству декора.

Богемская школа.
«Церковь воинствующая»,
из «Матриолога аббатисы Кунигунды»,
ок. 1320 г.
Прага, библиотека университета.
Ms. XIV A 17, fol. 22v.



Богемская школа.
«История Лота», из «Библии Велислава»,
ок. 1340 г.
Прага, библиотека университета.
Ms. XXIII C 124, fol. 18v.



Бригитта Курманн-Шварц

Готические витражи

Несмотря на то что витражи принадлежат к числу самых прекрасных и привлекательных произведений средневекового искусства, долгое время им не придавали такого значения, как фрескам или произведениям станковой живописи. Создавать монументальные картины из цветного стекла придумали вовсе не в готическую эпоху: истоки этого вида изобразительного искусства восходят к поздней античности. Уникальные эффекты витража объясняются прозрачностью его основы – цветного стекла; использовавшаяся же для прорисовки контуров черная краска была непрозрачной. Средневековые художники, работавшие в области монументальной и станковой живописи, напротив, накладывали краски на непрозрачную основу, а свет передавали с помощью золотых и осветленных белой краской тонов.

Как и всякий художник, витражист начинал свою работу с эскиза. Эскиз изготавливался в соответствии с пожеланиями заказчика и представлялся последнему на одобрение. Если композиция устраивала донатора, витражист переходил к главной части работы. Как писал в своем трактате начала XII века монах Теофил Пресвитер, витражисты прежде всего переносили эскиз на деревянные панели тех же размеров, какие должен был иметь готовый витраж. Затем они наносили на этот рисунок основные контуры, по которым куски стекла предстояло скрепить свинцовыми полосами, и подбирали краски для стекла. Далее неокрашенное стекло разрезали на фрагменты в соответствии с эскизом и, наконец, окрашивали. В зависимости от традиции, сложившейся в той или иной мастерской, на стекло наносили сначала либо контуры, либо жидкую краску. И уже в последнюю очередь художник придавал форму и глубину складкам одежд, лицам, рукам персонажей и предметам.

Вплоть до начала XIV века в качестве основы для краски витражисты располагали только черной или коричневой гризайлью. Но затем в среде придворных французских живописцев была заново открыта серебряная краска (которая, впрочем, уже давно была известна исламским художникам). Из Франции это новшество быстро распространилось в соседние страны – в Англию и на юго-запад Германии.

Как только окраска всех фрагментов стекла, подобранных для витража, завершалась, их обжигали в печи. Благодаря этому краска, состоявшая из толченого стекла с металлическими пигментами, фиксировалась на гладкой поверхности стекла. Если обжиг проходил успешно, то роспись могла сохраняться под открытым небом веками. Серебряная краска представляла собой сплав толченого серебра и сурьмы, к которому добавляли желтую охру и воду. Ее всегда наносили на внутреннюю поверхность стекла; при обжиге она сплавлялась со стеклом, окрашивая его в желтый цвет. Эта новая техника позволяла совмещать на одном фрагменте стекла два цвета.

После обжига куски стекла выкладывали на деревянную панель с эскизом и скрепляли свинцовыми полосками длиной около 60 см, с профилем, имеющим форму положенной на бок буквы «Н». Получали их отливкой по шаблону. В XV веке эта техника была усовершенствована, что позволило увеличить размеры шаблона. Мягкие свинцовые полоски, легко принимавшие форму контуров стекла, спаивали друг с другом, и они образовывали сетчатую несущую конструкцию, в которой удерживались все фрагменты витража. Наконец, эту конструкцию укрепляли тонкой арматурой и вставляли в оконную раму.

Первые прототипы средневекового витража, обнаруженные в церквях монастырей Джарроу и Монкуирмот на северо-востоке Англии, датируются VII веком. Здесь уже использованы орнамен-

Буржский собор.
Отъезд блудного сына,
эпизод притчи о блудном сыне,
витраж деамбулатория,
ок. 1210 г.

тальные и фигурные стекла, хотя и не окрашенные. Возможно, старейшим из дошедших до нас фрагментов витражей с полноценной росписью является голова из лоршского монастыря (ныне хранится в музее земли Гессен в Дармштадте). Датируют этот фрагмент по-разному, однако, вероятнее всего, он был создан во второй половине IX века. Вплоть до начала XII столетия витражи встречались редко, хотя в письменных источниках сообщается, что церкви уже украшали выполненными из цветного стекла сценами из Библии и житий святых, а также монументальными портретами отдельных исторических и легендарных лиц. Вскоре после 1100 года монах Теофил составил трактат об изящных искусствах, в который было включено и описание техники изготовления витража. Поскольку техника эта представляется достаточно зрелой, можно предположить, что на рубеже XI–XII веков искусство витража уже вошло в эпоху расцвета, а вовсе не было новоизобретенным, несмотря на скудость сохранившихся до наших дней образцов.

Почти до середины XII века окна в храмах оставались сравнительно небольшими, поэтому в них могли поместиться лишь маленькие витражи с изображением нескольких сценок или одной крупной фигуры. Но после 1150 года начался процесс постепенного «растворения» стены: размеры окон неуклонно увеличивались. В конце концов гладких стенных поверхностей осталось так мало, что архитектура, по существу, свелась к каркасу для окон. Первым пиком развития этой тенденции стали возведенные в конце XII столетия соборы в Суассоне, Бурже и Шартре (Франция) и в Кентерберии (Англия). Огромные окна этих зданий были украшены пластинами цветного стекла, образующими повествовательные циклы, многочисленные эпизоды которых создавали единую геометрическую структуру. Правда, витражи в окнах верхнего яруса центрального нефа по-прежнему содержали только одну-две сцены или одну фигуру.

Средневековым сознанием свет воспринимался как олицетворение божества, а следовательно, сверкающие картины из цветного стекла казались опшеломляющими и неудержимо притягательными иллюстрациями Слова Божьего. Теологи приписывали витражам способность просветлять душу человека и удерживать его от зла. Излюбленным сюжетом витражей на рубеже XII–XIII веков стала притча о блудном сыне. Из этой нравоучительной истории можно было извлечь несколько уроков. Во-первых, она предостерегала верующего от гордыни, роскоши, пьянства, азартных игр и женщин легкого поведения, ибо подразумевалось, что именно эти пороки в конечном счете доводят человека до беды. А во-вторых, поведение отца из этой притчи намекало на то, что свернувший с пути истинного, но затем одумавшийся и покаявшийся будет прощен и принят.

На витраже из собора в Бурже изображено начало притчи о блудном сыне. Герой библейской притчи представлен здесь в облике типичного аристократа XIII века. Он восседает на серой лошади и держит на запястье ловчего сокола. Его длинное фиолетовое одеяние струится мягкими складками, на плечи наброшен роскошный плащ с меховой подбивкой. Дальнейшие события притчи изображены в серии сцен, вписанных поочередно в большие квадрифолии и маленькие медальоны. Промежутки между этими сценами заполнены сплошным орнаментом, а весь витраж обрамлен бордюром из пальметок. Данная трактовка библейской притчи рассчитана на восприятие представителя правящих классов. Аристократу той эпохи падение блудного сына до жалкой участи свинопаса должно было внушать ужас и отвращение.



В орнаментальных зонах этого витража доминируют красный и синий тона, в сюжетных – белый, различные оттенки фиолетового, желтый и зеленый. Персонажи помещены либо у нижней границы обрамления, на слегка неровной полоске земли, либо на своего рода помостах – в зависимости от того, разворачивается ли сцена в интерьере или под открытым небом. В сцене отъезда блудного сына разноцветные полосы под ногами героя означают, что путешествие совершается по суше. У всех персонажей буржского витража тонкие, изящные фигуры и крупные головы с выдающимися костями черепа.

Мир средневековой знати предстает перед нами и в сцене с витража «Святой Евстафий», украшающего окно северного нефа собора в Шартре (см. ил. на с. 470). Этот витраж составлен из больших и маленьких медальонов, сгруппированных вокруг центральных квадратов. Как и в Бурже, в палитре декоративных областей этого витража преобладают красные и синие тона, а цветовая гамма сюжетных композиций основана на сочетании зеленого, фиолетового, белого и желтого. Первая сцена в квадрате изображает святого Евстафия, выезжающего на охоту. Бордюр, обрамляющий ее, одновременно служит опорой под ногами оленя, спасающегося бегством от охотников,



Слева:
Шартрский собор.
Витраж «Святой Евстафий» (деталь).
Северный боковой неф,
ок. 1200–1210 гг.

Кентерберийский собор.
Западное окно с витражами, изобра-
жающими «Древо Иессея», ок. 1200 г.
Справа: Общий вид
Слева: Деталь с фигурой Аминадава
в центре



которые как бы врываются в композицию слева. Создатель этой сцены, мастерски оперируя линиями контуров и сочетаниями тонов, добился того, что драпировка одежд не скрывает, а, напротив, подчеркивает мощное телосложение всадников.

Строительство соборов в Бурже и Шартре началось в 90-е годы XII века. По-видимому, заказчики уже тогда намеревались остеклить окна и открыли с этой целью мастерские. Однако оба описанных выше образца датируются первым десятилетием XIII века. Ни имен, ни биографий их создателей история не сохранила. Предполагают, что мастер «Святого Евстафия» приехал в Шартр с севера Франции, возможно, из Сен-Кантена. О буржском витражисте не известно ничего. Высокое мастерство, с которым оформлены изящные складки одежд персонажей, позволяет включить витражи из Буржа и Шартра в контекст искусства Северной Франции и области Мааса второй половины XII века. Драпировки такого рода встречаются на раннеготических витражах вплоть до 30-х годов XIII века и представляют собой отличительную особенность так называемого стиля «плоских складок», или «классицизирующего» стиля.

Искусство витража быстро завоевало популярность также в Англии и в немецкоязычных областях, граничивших с Францией. После разрушительного пожара 1174 года в соборе Кентерберии было решено реконструировать здание. Сначала восстановили монастырский хор, затем – капеллу за главным алтарем (капеллу Святой Троицы). Окна нижнего яруса снабдили сюжетными витражами, а окна верхнего яруса – витражами с изображением предков Христа, восседающих на престолах. Позднее витражи убрали с окон, но в свое время эта грандиозная иконографическая программа украшала все

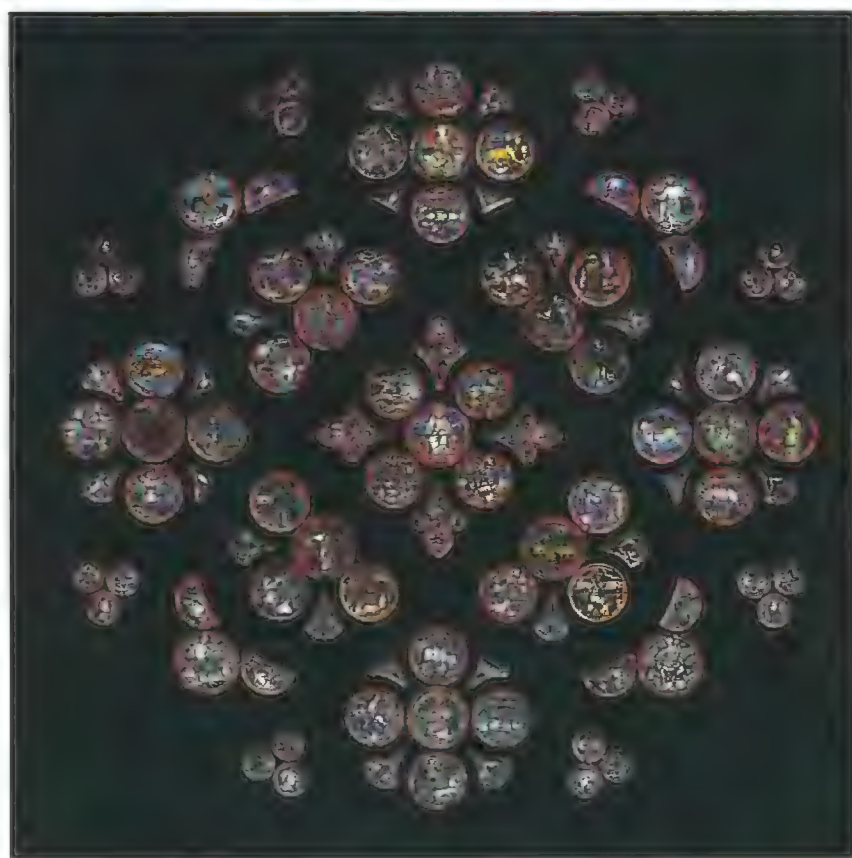
окна нефа вплоть до юго-западного рукава трансепта и большое западное окно, где, в частности, помещалась фигура Аминадава. И здесь могучее тело библейского персонажа облегают мягкие, струящиеся складки драпировки.

Более поздний вариант раннеготического стиля отражен во фрагментах витража, первоначально украшавшего позднеготический собор во Фрайбурге-им-Брайсгау (1509), перенесенного на окно позднеготического хора, а затем – на окна южного фасада трансепта. Патриарх Иаков, держащий в левой руке табличку со своим именем, а в правой – лестницу, ведущую на Небеса (см. ил. на с. 472), принадлежит к ансамблю «Древа Иессея», т. е. к родословной Христа. Это понятие восходит к пророчеству Исаии: «И произойдет отрасль от корня Иессея, и ветвь произойдет от корня его» (Ис., 11,1). На основе этого текста сформировался образ спящего Иессея, из груди которого вырастает древо. На ветвях «Древа Иессея» изображались предки Богоматери и Христа, а по бокам его – пророки и патриархи. Завершенный, вероятно, до 1218 года, витраж из собора Фрайбурга никак не связан с верхнерейнскими образцами трактовки «Древа Иессея». В ходе недавних исследований было выдвинуто предположение, что фрайбургский витраж «Древо Иессея» был создан в одной из маасских мастерских, где зародился классицизирующий стиль в скульптуре. Фигура Иакова отличается той же монументальностью, что и фигура Аминадава из Кентерберии, но пропорции ее более гармоничны, а выражение лица – более сдержанно.

Окно-роза, украшающее южный рукав трансепта собора в Лозанне (Швейцария), сохранило значительную часть великолепной витражной композиции с изображением структуры мироздания в

Вверху:
Фрайбургский собор.
Иаков в ансамбле «Древа Иессея»,
южный фасад транспта, ок. 1218 г.

Внизу:
Лозаннский собор.
Окно-роза южного рукава транспта,
ок. 1200–1210 гг.



представлениях XIII века. Солнце, Луна, Земля, знаки Зодиака и четыре стихии олицетворяют Вселенную. Образы времен года и трудов, связанных с месяцами, символизируют течение времени. Женщина в элегантном одеянии, обозначающая зодиакальный знак Девы, сочетанием хрупкого, изящного тела с крупной головой напоминает изображения блудного сына с буржеского витража, однако цветовая гамма, в которой она выдержана, сближает ее, скорее, с шартрским витражом «Святой Евстафий». Сравнение этой композиции с витражами в Бурже и Шартре позволяет сделать вывод, что окно-роза в Лозанне, возможно, было создано в первое десятилетие XIII века, т. е. раньше, чем предполагали исследователи до недавнего времени.

Раннеготический стиль с характерными для него «текучими» складками драпировки, блестящими, яркими красками и богатым орнаментальным декором удерживал господствующие позиции во Франции вплоть до 30-х годов XIII века. Первым признаком смены стиля стали витражи работы мастера Каронуса (мэтра де Сен-Шерона), а также композиции из цветного стекла, украсившие окна транспта в Шартре. При этом шартрские мастера не были непосредственно вовлечены в процесс развития нового типа витража, начинавшийся в Париже – колыбели большинства художественных инноваций той эпохи. Возможно, новый витражный стиль сформировался в Шартре под влиянием приезжих парижских скульпторов. Но как бы то ни было, к 40-м годам XIII века на родине французской готики в области изображения человеческой фигуры возобладал зрелый готический стиль, для которого были характерны изящество пропорций и крупные, четко обрисованные складки одежд.

Судя по витражам, украсившим парижскую часовню Сент-Шапель, переход к новому стилю совершался постепенно, поскольку над одним масштабным проектом могли работать бок о бок и молодые, и старые мастера. Среди образцов, свидетельствующих об окончательном переходе к зрелой готике, – витражный цикл, изображающий деяния ветхозаветной героини Есфири (см. ил. на с. 473). Фигуры на этом витраже примечательны своими гармоничными пропорциями и элегантной осанкой. Сент-Шапель, строительство которой началось в 1239 году, стала одним из самых совершенных образцов «лучистого» стиля зрелой готики. Все это здание пронизано многочисленными ажурными окнами: оконные проемы целиком заполнили промежутки между несущими конструкциями, благодаря чему часовня превратилась в изысканную «стеклянную клетку».

Перед витражистами здесь встала задача, с которой не сталкивались мастера в Шартре и Бурже, а именно – разработать сцены, которые подошли бы для очень высоких и узких ланцетных окон. Решено было разделить каждое окно на геометрически правильные поля для сюжетных сцен, а пространство между ними заполнить сплошным орнаментом. Однако из-за того что окна были слишком узки, поля пришлось значительно уменьшить в размерах и увеличить в числе, что затруднило восприятие иконографической программы. Эта программа включает несколько сотен сцен и охватывает всю историю мира от Сотворения вплоть до прибытия в Париж процессии со священными реликвиями Страстей Христовых, которые приобрел для Сент-Шапель Людовик IX (1236–1270). Сцены всего этого цикла изобилуют аллюзиями на французскую монархию, устанавливая ассоциативные связи между королями Франции, с одной стороны, и ветхозаветными царями и Христом – с другой. Витражные иллюстрации к житию и деяниям царицы Есфири выполняли аналогичную функцию применительно к французским королевам.

В первой половине XIII века в немецкоязычных областях сформировался и наряду с вариантами ранней французской готики вошел в употребление особый живописный стиль, во многом основанный на традициях византийского искусства. Произведения, выдержанные в этом стиле, изобилуют резкими линиями и острыми углами, из-за чего сам стиль получил название «угловатого». Во второй половине XIII столетия «угловатый» стиль постепенно приблизился по характеру к зрелой готике, сложившейся во Франции.

Эти перемены можно проследить на примере витража, украшающего западный хор собора в Наумбурге (после 1250). Одновременно с создателями этого витража в соборе работал Наумбургский мастер – возможно, величайший из немецких скульпторов готической эпохи. Здесь он изваял лучшие свои произведения – гробницу епископа Дитриха в восточном хоре и знаменитые статуи донаторов, помещенные при входе в западный хор (см. ил. на с. 343). Наумбургский мастер работал в стиле начального периода зрелой готики, характерном для восточных областей Франции (к примеру, для Реймса). Витражисты заимствовали у него принципы моделировки фигур, объединив их с элементами «угловатого» стиля.

Фигура святого Себастьяна помещена в декоративное обрамление из двух пересекающихся квадрифолиев на фоне пышного сплошного орнамента. Этот тип композиции, чрезвычайно популярный в немецком и австрийском витражном искусстве XIII века, позволял мастеру вписывать в одно поле несколько самостоятельных фигур, располагая их друг над другом. Облик и жесты святого Себастьяна связывают его со статуями донаторов в западном хоре, однако моделировка складок одежды и такая характерная деталь, как скрещенные ноги, остаются всецело в традиции «угловатого» стиля и его романских истоков. В цветовой гамме этого витража важную роль снова играют красный и синий тона, но, сочетаясь с зеленым и желтым, они образуют палитру, типичную для готического витража немецкоязычных областей.

Вскоре после остекления западного хора в Наумбурге началась работа над витражами для верхнего ряда окон центрального нефа в Страсбурге (см. ил. на с. 474). На примере этих витражей, создававшихся между 1250 и 1275 годами, можно шаг за шагом проследить процесс перехода от «угловатого» стиля к зрелой готике французского образца. Двойными квадрифолиями обрамлены только фигуры на крайнем восточном витраже южной стены. Фигуры эти занимают почти всю область окна, поэтому орнаментальный фон здесь отсутствует: оставлено лишь место для обрамления. В витраже, расположенном на северной стене, перед нами предстает принципиально новый тип композиции: поля для фигур здесь обрамлены арками с балдахинами. Теперь витражисты уже не изобретали художественные формы, а просто копировали их с архитектурных чертежей готических зданий. Фигура святого Арбогаста, помещенная на третьем окне северной стены, служит прекрасным образцом того, насколько живо и правдоподобно изображены на этих витражах святые (см. ил. на с. 474 сверху). Святой Арбогаст повернут в профиль и стоит на пьедестале. Обрамляющий его двойной бордюр с листовым орнаментом отделяет фигуру от каменной рамы окна. Богато украшенные одежды святого многослойны: из-под тяжелых чашеобразных складок ризы видны вертикальные складки туники и изящно струящаяся драпировка альбы. Несмотря на то что фигура эта выдержана в традициях зрелой готики, выразительное лицо святого достаточно индивидуализировано. Волосы, борода, глаза и губы резко контрастируют по цвету с телесными тонами лица и шеи.

Вверху:
Париж, Сент-Шапель. «Есфирь и
Артаксеркс», из витража «Есфирь»,
верхняя капелла, 1240–1250 гг.

Внизу:
Наумбургский собор, западный хор.
«Святой Себастьян» (слева),
ок. 1250–1260 гг.





Страсбургский собор.
Вверху: Деталь витража «Святой
Арбогаст», ок. 1265 г.
Внизу: Северный ряд окон верхнего
яруса

Масштабные проекты строительства соборов в Страсбурге (возведение центрального нефа началось в 40-е годы XIII века) и Кельне (работы начались с хора в 1248 году) стали важным фактором популяризации французской готики в немецкоязычных областях. Тесные контакты с Францией поддерживали также монахи францисканского и доминиканского орденов.

Витраж «Святая Гертруда», предоставленный для экспонирования Музеем Вестфальских земель в Мюнстере графом фон Канитцем, некогда украшал снесенную ныне церковь доминиканского женского монастыря в Кельне (см. ил на с. 475). Вместе с «Библейским витражом» из доминиканского монастыря в Кельне, позднее перенесенным в собор, это произведение олицетворяет окончательное торжество французской зрелой готики в прирейнских землях. Благодаря тесной связи с новаторской архитектурой Кельна и Страсбурга, витраж быстрее, чем другие виды изобразительного искусства, адаптировал формы зрелой готики, открыв тем самым потенциал для дальнейшего развития живописных стилей. На витраже «Святая Гертруда» Богоматерь стоит под дарохранительницей, балдахин которой чрезвычайно похож на тот, что венчает страсбургский витраж с изображением святого Арбогаста. Это архитектурное обрамление заполнено синим фоном с ромбовидным орнаментом и окружено орнаментальным бордюром, в котором преобладает красный цвет.

У ног изящной Мадонны, жесты и поза которой восходят к французским моделям, изображен коленопреклоненный монах-доминиканец Игбрандус. Не исключено, что он был донатором этого витража. Возможно также, что этот витраж был преподнесен монастырю как часть традиционного дара, вручавшегося по случаю ежегодного торжественного богослужения в годовщину смерти донатора. В дополнение к письменному договору, заключавшемуся в подобных случаях между донатором и монастырем, такое подношение само по себе служило монахиным постоянным напоминанием о необходимости молиться за упокой души дарителя. В Средние века даже витраж приносили в дар не как предмет, обладающий самостоятельной художественной ценностью, а как «пропуск на Небеса».

Стиль французской зрелой готики в витражном искусстве вскоре проник и в Англию, хотя изящные пропорции фигур и крупные складки одежд получили там повсеместное признание лишь около 1270–1280 годов. Крупнейшие английские соборы (в Солсбери, Йорке и Линкольне) и Вестминстерское аббатство были украшены преимущественно витражами в технике гризайль – иными словами, монохромными орнаментальными пластинами стекла наподобие тех, какими, по идеологическим соображениям, ограничивались в декоре оконных проемов цистерцианцы. Это обеспечивало прекрасное освещение, позволявшее продемонстрировать все пышные детали ранней английской готики и пришедшего ей на смену «украшенного» стиля. Важную роль в развитии зрелой готики в английском витражном искусстве сыграли еще два заимствования из Франции – ажурное окно и фигура под балдахином, почерпнутые из репертуара архитектурных форм. Благодаря ажурной работе восточные стены и западные фасады соборов в Йорке, Эксетере и Глостере превратились в сплошные стеклянные плоскости. В результате при рассмотрении из хора вся восточная стена превращалась, по существу, в гигантский заалтарный образ.

Витраж с восточного окна собора в Эксетере украшен великолепной фигурой пророка Исаии (см. ил. на с. 475). Исаия стоит в изящной позе, слегка изогнув торс, и указывает правой рукой на свиток



Внизу:
Эксетерский собор. Витраж с восточного окна с фигурой пророка Исаии (справа) и неизвестным персонажем, 1301–1304 гг.

Справа:
«Мадонна с Младенцем и братом Игбандусом» (слева) и «Святая Гертруда» (справа). Бывший доминиканский монастырь Святой Гертруды, Кельн, 1280–1290 гг. Музей Вестфальских земель (экспонат предоставлен графом фон Канитцем)

(с цитировавшимся выше пророчеством о «Древе Иессея»), который держит в левой руке. Одежда пророка задрапирована крупными, свободно лежащими складками, лицо обрамлено волнистыми волосами и бородой. Как и на описанной выше панели с изображением Богоматери с витража «Святая Гертруда», фон заполнен синим ромбовидным орнаментом, оттеняющим архитектурное обрамление поля, которое, в свою очередь, окружено бордюром с натуралистическим листовым орнаментом. Согласно архивным источникам этот самый ранний из витражей восточного окна собора в Эксетере датируется 1301–1304 годами. (Фигура Исаии сохранилась до наших дней в оригинальном виде, но архитектурное и листовое обрамление в 1884–1896 годах подверглись реставрации.)

Следующим этапом в развитии французской зрелой готики стал цикл витражей, украсивший хор аббатства Сент-Уэн в Руане (1325–1338; см. ил. на с. 476). Уже отмечалось, что при работе с ажурными окнами витражисты столкнулись с целым рядом новых проблем, поскольку теперь необходимо было строить композицию в расчете на высокий и узкий оконный проем. В то же время детализированность и орнаментальность «лучистого» стиля требовали хорошей освещенности интерьера, без которой посетителю храма было бы трудно оценить все достоинства этого варианта готики. В ответ на это последнее требование витражисты стали делать более тонкие и прозрачные стекла и пользоваться более яркими красками. В конце концов они перестали заполнять весь проем окна цветным стеклом и ограничивались теперь яркими цветными вставками в прозрачную бесцветную основу.

Что касается проблемы узких оконных проемов, то первоначально она решалась несколькими различными способами. Каж-



дый из витражей хора в соборе Труа (см. ил. на с. 476), выполненных целиком из цветного стекла, разделен на три секции, расположенные одна над другой. Каждая секция заполнена сценами или фигурами, помещенными в рамку из живописной архитектуры или в двойной квадрифолий. Хор собора в Труа, окна которого были остеклены в третьей четверти XIII века, все еще украшен по преимуществу полноцветными витражами. И только мастера, создавшие около 1260 года витраж «Каноники из Лоша», впервые открыли способ украшать узкие, высокие ланцетные окна эстетически приемлемыми цельными картинами из цветного стекла, не удлиняя при этом фигуры, как поступили создатели витража на центральном окне хора в соборе Амьена (см. ил. на с. 476). Это открытие позволило также повысить освещенность интерьера. Суть его состояла в том, что значительная часть оконного проема теперь заполнялась бесцветным стеклом, в которое вставляли горизонтальную цветную полосу. Эта техника получила развитие в декоре коллегиальной церкви Сент-Урбен в Труа (см. ил. на с. 476) и, около 1280 года, в соборе в Се, после чего заняла господствующее место во французском витражном искусстве вплоть до середины XIV века.

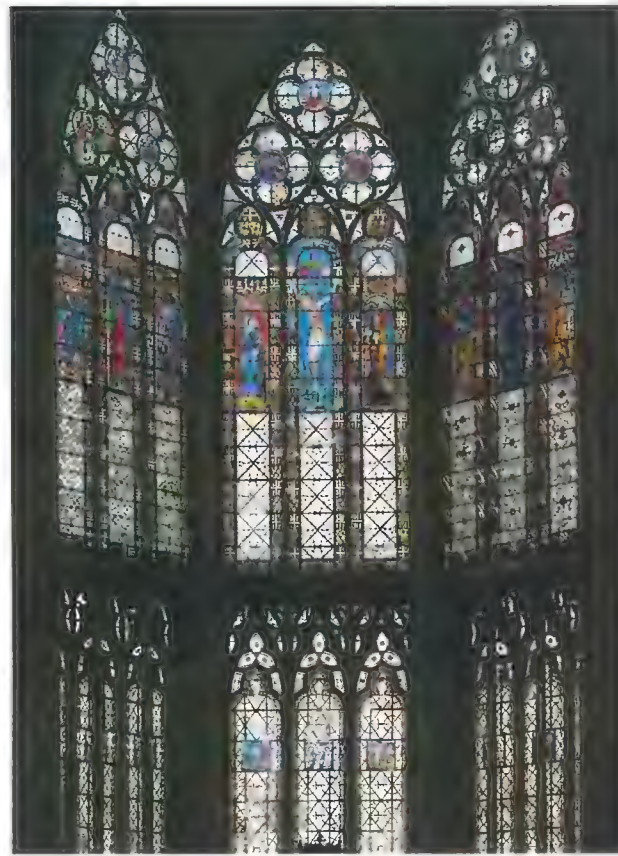
В ходе работ над остеклением хора руанского аббатства Сент-Уэн техника сочетания бесцветного и цветного стекла была стандартизирована. В капеллах деамбулатория оконные проемы заполнены бесцветным стеклом с цветным бордюром и центральным цветным включением. Бесцветное стекло выложено ромбовидными пластинами, образующими сетку, которая походит на шпалеру, увитую изящными стеблями растительного орнамента. Центральные полноцветные включения, занимающие около половины высоты окна,

Вверху слева:
Руан, Сент-Уэн.
Хор, 1325–1338 гг.

Амьенский собор.
Хор, 1269 г.

Труа, Сент-Урбен,
Хор, ок. 1270 г.

Внизу:
Собор в Труа.
Хор, 1247–1250 гг.



образуют в совокупности широкую цветную полосу, охватывающую весь нижний ярус хора.

На северо-восточном окне центральной капеллы (капеллы Богоматери) помещена сцена Благовещения. Дева Мария стоит под пышным балдахином, который расположен на красном фоне с листовным орнаментом. Позу ее отличает характерный S-образный изгиб; свободно ниспадающие складки одежды скрывают плотные, округлые формы тела. Мастерство, проявленное витражистом в тонкой игре светотени, придает объемность складкам драпировки, лицу и рукам: кажется, будто фигура Богоматери выступает вперед на фоне стекла, как рельеф. Оттенки желтого и синего тонов в сочетании с насыщенным красным цветом придают этой композиции теплое свечение, резко отделяя ее от серебристых пластин бесцветного стекла, обрамляющих сцену Благовещения сверху и снизу. Стиль изображения фигур на руанских витражах связан с последними достижениями парижских живописцев, в первую очередь – с учениками и последователями иллюстратора Жана Пюселя. Эта стилистическая близость к парижскому искусству периода около 1325 года позволяет предположить, что настоятель аббатства Сент-Уэн пригласил для остекления своей церкви мастеров из столицы.

Еще один выдающийся образец витражного искусства той эпохи сохранился до наших дней в хоре собора в Эвре (к юго-западу от Руана) (см. ил. на с. 477). Верхний ярус этого хора вскоре после завершения строительных работ был украшен витражами по инициативе епископа Жоффруа ле Фаэ. Если в хоре Сент-Уэн монументальные цветные картины были помещены на бесцветном фоне, то в Эвре три окна восточной стены целиком заполнены цветным стеклом. На



Слева:
Руан, Сент-Уэн.
«Благовещение».
Капелла Богоматери, 1325 г.



Справа:
Эвреский собор.
Верхний ряд окон хора, ок. 1340 г.

центральном окне изображена Мадонна с Младенцем (собор посвящен Деве Марии) и Иоанн Креститель, который был святым покровителем предыдущего епископа, Жана дю Прата. В левом окне помещено монументальное Коронование Марии, а в правом – Благовещение. В нижней зоне каждой из трех композиций изображены коленопреклоненные донаторы и их гербы. Изящество, отличающее витражи эвреского деамбулатория, достигает здесь такой степени великолепия, что назвать эти шедевры простой имитацией руанского стиля уже невозможно: перед нами оригинальное достижение витражного искусства.

Цикл витражей, сопоставимых по качеству с композициями из Сент-Уэн и Эвре, был создан в 1325/1330–1340 годах для хора церкви аббатства в Кенигсфельдене (Швейцария). Этот двойной францисканско-клариссинский женский монастырь основали на том самом месте, где в 1308 году король Альбрехт I пал от руки своего племянника, две представительницы династии Габсбургов – королева Елизавета и королева Агнесса, не покусившись на пышную отделку своего детища. В центре остекленного хора помещены витражи с эпизодами из евангельской истории, в частности – с «Поклонением волхвов» (см. ил. на с. 478). Каждая сцена этого повествовательного цикла, занимающего все три секции окна, заключена в архитектурное обрамление. Младенец Христос, сидящий на коленях Марии, протягивает руки к гостям, принесшим богатые дары. Объемность трона Богоматери и частично перекрывающие друг друга фигуры центральной секции – первые робкие признаки тенденции к передаче пространства в живописном изображении. Концепция объемности в живописи, зародившаяся в Италии, к северу от Альп впервые

стала систематически использоваться в Париже в 20-е годы XIV века. Где именно были изготовлены роскошные кенигсфельденские витражи, неизвестно (возможно, их создали мастера в Базеле).

Визуальной объемностью отличаются изображения трех витражных циклов, созданных приблизительно в тот же период на юго-западе Германии: на центральном окне хора впоследствии снесенной доминиканской церкви в Страсбурге (витражи ныне находятся в капелле Святого Лаврентия в соборе этого города), на центральном окне хора францисканской церкви в Эслингене и на кенигсфельденских окнах.

Секция монументального Распятия, украшающего хор собора Санкт-Стефан в Вене, с изображением Богоматери и святого Иоанна (см. ил. на с. 478) была воспроизведена также в декоре другого здания, выстроенного по заказу Габсбургов. При герцоге Альбрехте II Австрийском хор в стиле зрелой готики был наконец достроен и в 1340 году освящен. По-видимому, работа над Распятием завершилась незадолго до этого события. Эмоциональное напряжение, исходящее от фигур Богоматери и святого Иоанна, подчеркнутое темно-красным фоном, – весьма красноречивое проявление характерной для того периода глубины религиозных чувств.

Вторая половина XIV столетия стала настоящим золотым веком витража в немецкоязычных областях. Крупным центром производства витражей была Прага, где в XV веке гуситы уничтожили все плоды этого искусства. Влияние пражских мастеров распространялось на Австрию (Вена), Восточную Германию (Эрфурт), Франконию (Нюрнберг), Швабию (Ульм), верхнерейнские земли (Шлёттштатт) и даже Англию. Во Франции многие витражи также погибли во время

Кенигсфельден, хор бывшей
аббатской церкви.
«Поклонение волхвов», 1325–1330 гг.



Вена, собор Санкт-Стефан, хор.
«Богоматерь и святой Иоанн
у Распятия», ок. 1340 г.



Столетней войны (1337–1453) и религиозных войн XVI века. К концу XIV столетия художественные стили, преобладавшие в двух важнейших центрах витражного искусства – Париже и Праге, – во многом сблизились между собой, и в результате, как это уже случалось на рубеже XIII–XIV веков, на заре XV столетия сформировался интернациональный стиль, который историки искусства называют «мягким стилем» или «интернациональной готикой».

Выдающимися образцами этого стиля являются Королевское окно в хоре собора Эвре (1390–1400) и большое окно в приемной люнебургской ратуши (ок. 1410). Витраж, поднесенный в дар собору Карлом VI (см. ил. на с. 479), был, по-видимому, изготовлен в парижской мастерской. В центре этого витража, разделенного на четыре секции, помещена фигура монарха. Он изображен коленопреклоненным в небольшой, перекрытой сводом часовне. Вместе со стоящим рядом святым Дионисием король обращен лицом к Богородице. Виртуозное мастерство, с которым выполнена эта композиция, превосходит все известные произведения французского витражного искусства той эпохи. А в люнебургской ратуше сохранился от начала XV века один из редчайших образцов монументального витража на светскую тему (см. ил. на с. 479). «Девять великих»,

к числу которых относились Карл Великий и король Артур, считались в эпоху позднего Средневековья идеальными правителями, а потому изображения их нередко встречались в ратушах.

К середине XV века витражное искусство стало испытывать все более заметное влияние фламандской станковой живописи – ведущей школы того периода. В 1451 году богатый французский купец Жак Кёр, которому было пожаловано дворянство, внес щедрое пожертвование на витражный декор своей капеллы в соборе Буржа. Витраж Жака Кёра отмечен несомненной печатью стиля Яна ван Эйка (см. ил. на с. 481). Как и в Эвре, центральная сцена распределена здесь между двумя секциями. В одной помещена фигура архангела Гавриила, принесшего Марии благую весть, в другой – сама Дева Мария. Как и в Эвре, в других двух секциях изображены святые покровители донатора и его супруги. В просветах ажурного орнамента парят ангелы с гербами королевского дома, на службе у которого состоял Жак Кёр. Этот витраж выполнен в художественных традициях парижской школы, но по эскизу фламандского художника. В соответствии с традицией монументального витража фигуры помещены на переднем плане и не занимают все доступное пространство.

До сих пор, за исключением окон люнебургской ратуши, мы рассматривали только витражи, украшавшие соборы и роскошные постройки, связанные с придворными кругами. Однако со второй половины XIV века витражи все чаще использовались и в декоре городских приходских церквей. Витражисты стали приезжать в города, где прежде не существовало традиций витражного искусства, – например в Ульм, где в 1390–1420 годах был заново остеклен хор собора. Около 1430–1431 годов были изготовлены витражи для капеллы семейства Бессереров на южной стороне хора (см. ил. на с. 480). Мастер, выполнявший заказ Бессерера, был, несомненно, знаком с произведениями фламандского художника Робера де Кампена (Флемальского мастера). Используя новейшие стилистические достижения, он превратил ульмскую мастерскую в одну из самых передовых в Южной Германии, что принесло ему немало заказов в других городах (например, в Констанце, Блаубойрене и Берне).



Люнебургская ратуша.
«Карл Великий и король Артур»,
ок. 1410 г.



Именно в этой ульмской мастерской был изготовлен в 1441 году первый витраж для готического хора собора в Берне. В 1447 году капитул собора решил поручить дальнейшую работу по остеклению хора местным мастерам. Результатом стал витраж Поклонение волхвов на северной стороне хора (см. ил. на с. 482), оплаченный семейством Рингольтингенов. Этот витраж выполнен по эскизу художника или нескольких художников, работавших в традициях Верхнерейнского мастера (см. франкфуртский «Райский сад», с. 435). В цикле картин из цветного стекла находится редкий для витражного искусства сюжет – история волхвов, завершающаяся великолепной сценой поклонения Младенцу Христу.

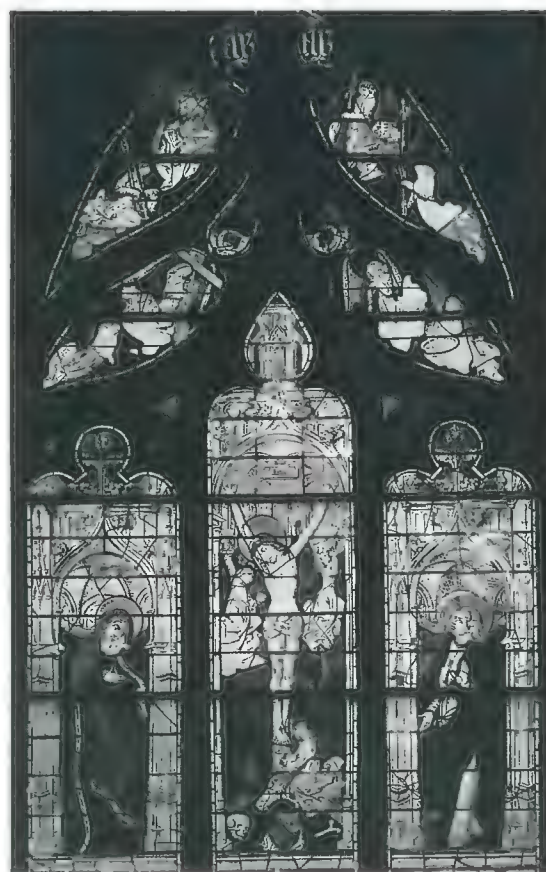
С середины XV столетия художественное развитие французского витража определялось фламандскими влияниями. В 1474 году герцог Жан II де Бурбон отдал распоряжение о постройке новой коллегиальной церкви (ныне собор) рядом со своим замком в Мулене. (В 1527 году работы были приостановлены, и церковь достроили только в XIX веке.) Около 1480 года в возведенной на тот момент части церкви остеклили окна. Одно из этих окон украсил великолепный витраж Распятие, выполненный по заказу кардинала-архиепископа Лионского Карла де Бурбона (см. ил. на с. 480). Он выдержан



Слева:
Ульмский собор, капелла Бессерера.
Благовещение, ок. 1430 -1431 гг.

Ил. на с. 481:
Буржский собор.
Витраж Жака Кёра, 1451 г.

Справа:
Муленский собор.
Витраж «Распятие», выполненный
по заказу кардинала-архиепископа
Карла де Бурбона, 1480 -1490 гг.



в стиле фламандского живописца Хуго ван дер Гуса, но в лучших традициях витражного искусства разделен на три самостоятельные сцены.

Приблизительно с того же времени под влияние фламандской станковой живописи попадает и немецкий витраж. Ведущим представителем этого нового стиля в Эльзасе был Петер Геммель, руководивший мастерской в Андлау. Его произведения настолько пришлись по вкусу современникам, что на четыре года Геммелю пришлось объединить под своим началом еще четыре мастерские: только так удавалось справляться с большим количеством заказов.

В 1481 году Геммель создал великолепный цикл витражей для капеллы семейства Фольккамеров в хоре нюрнбергской церкви Санкт-Лоренц – одну из лучших своих работ, выполненных за годы совместной деятельности с другими мастерами. В центре этой композиции изображено «Мистическое бракосочетание Святой Екатерины» (см. ил. на с. 483). Элегантный стиль изображения фигур сочетается здесь с блестящей техникой витражного искусства. К сожалению, витражи Фольккамеров стали последним шедевром, вышедшим из мастерских Геммеля, – однако их можно назвать вполне достойным финалом истории позднеготического витража.





Ил. на с. 482:
Бернский собор. Секции витража
«Поклонение волхвов», ок. 1453 г.

Нюрнберг, Санкт-Лоренц.
Витраж Фольккамеров с «Мистичес-
ким бракосочетанием Святой Екате-
рины», ок. 1481 г.



Рядом с собором Флоренции возвышается кампанила, созданная по проекту Джотто. Строительство ее завершилось в 1359 году (см. ил. внизу и на с. 255). Нижний ярус этой кампанилы украшен уникальным циклом барельефов, каждый из которых помещен в шестиугольную рамку (см. ил. на с. 485). Барельефы созданы по эскизам Джотто, которые тот разработал незадолго до смерти (ум. 1337). Джотто был не только живописцем, но и весьма авторитетным архитектором. Рассматриваемый цикл барельефов представляет историю мира (и соответственно доктрину спасительного милосердия Божьего, воздействующего на ход истории) в образах христианских добродетелей, церковных таинств, астрологии, семи свободных искусств и библейских сюжетов. Джотто следовал схоластической философии, согласно которой все знание исходит от Бога и должно использоваться ради осуществления божественной цели: наука — помощница веры.

Отразившееся в этих барельефах энциклопедическое видение мира тесно связано с практикой средневековых образовательных учреждений. Предпосылкой возникновения университетов стало развитие городского образа жизни. И в этих условиях, впервые в Средние века, в Италии начался расцвет гуманистической мысли.

В Северной Италии города обрели независимость и создали самоуправление еще в XI веке. В XIII веке в ряде городов феодальная знать утратила свои привилегии, а крестьяне были освобождены от крепостной зависимости. В Болонье это произошло в 1256 году, во Флоренции — в 1289 году. Городами теперь правили не аристократы-землевладельцы, а богатые цеховые мастера либо представители высших слоев купечества. Крестьяне могли продавать продукты своего труда в собственных лавках или сбывать их перекупщикам. Ремесленники работали в собственных мастерских и были прикреплены только к своим цехам, но не к сеньору.

Интересен (и весьма характерен для этого периода) тот факт, что первые



Диалектика (слева), Риторика (в центре) и Геометрия (справа), 1270–1290 гг. Фрайбургский собор, западный фасад

гуманисты XIV века были выходцами из различных социальных слоев. Поэт и ученый Петрарка (1304–1374) начал свою карьеру как священник при папском дворе в Авиньоне, а писатель Боккаччо (1313–1375) родился в купеческой семье.

Процесс развития личностного самосознания в городах шел рука об руку с зарождением нового типа рационализма, приверженцы которого отрицали всякие попытки объяснения мироустройства на основе религиозной метафизики. Одной из «первых ласточек» такого рационализма стала философия номинализма, согласно которой «реально существующими» являются только единичные вещи, тогда как абстрактные понятия суть всего лишь слова (см. с. 394). Именно номиналисты первыми внесли в схоластику элементы интеллектуальной жизни городского среднего класса.

Это достижение отразилось в учении теолога-схоласта Фомы Аквинского (1224/1225–1275). В основе знания, по его мнению, лежит не только интеллект, но и восприятие. Поскольку интеллект изначально пассивен, его необходимо дополнить чувственным восприятием (непосредственным осознанием окружающего нас мира), чтобы интеллект было с чем работать. Интеллект способен достичь истинного знания лишь в том случае, когда в его распоряжении имеется запас результатов чувственного восприятия. Так и не бросив вызов догмату о верховенстве откровения, Фома Аквинский настаивал на том, что человеческий разум в состоянии самостоятельно, без посторонней помощи постичь существование и природу Бога.

Развивая эти идеи в неопределенной пограничной зоне между средневековой теологией и философией, Фома Аквинский пытался сделать веру более ясной и доступной для понимания. С этой целью он развивал дополняющую ее теорию человеческого разума — теорию, черпавшую внерелигиозные понятия из учения древнегреческого философа

Аристотеля. С таким подходом к проблеме веры и знания двадцатилетний Фома Аквинский в 1245 году поступил в Парижский университет. Завершив учебу и став преподавателем, он развивал эти идеи перед студентами следующих поколений.

Парижский университет, основанный около 1210 года, стремился, как и все средневековые университеты, обеспечить студентам «*universitas literarum*», т. е. «универсальное образование», которое, в средневековом представлении, слагалось из теологии, философии, права и медицины. В ту эпоху Парижский университет пользовался славой одного из лучших учебных заведений, ибо в основе его программы лежали предметы, считавшиеся универсальными по самой своей природе, а именно — теология и философия. Ни в Болонье, где ядро учебной программы составляло право, ни в Салерно, где на первом плане стояла медицина, не могли в полной мере реализовать идею «*universitas literarum*».

На философском факультете преподавали семь *artes liberales* — семь свободных искусств. Эта комплексная образовательная система представляла собой синтез характерной для Средневековья религиозности с научной доктриной. Основы светского образования заложил во втором томе учебника «*Институции*» римский политический деятель и писатель Кассиодор (ок. 490 — ок. 583), создатель раннесредневекового учебного канона. В этом труде содержится ссылка на изречение Соломона (Притч., 9,1), согласно которому знание покоится на «семи столбах», вытесанных премудростью. Как *artes liberales* определил эти «семь столбов» грамматик-неоплатоник Марциан Капелла (V в. н. э.); впрочем, само понятие *artes* восходит, по меньшей мере, к древнеримскому философу Сенеке (4 г. до н. э. — 65 г. н. э.).

Семь свободных искусств подразделялись на «*тривиум*» и «*квадриум*»; в первый входили грамматика (латинская), риторика и диалектика, во вто-

рой — арифметика, геометрия, астрономия и музыка. На иллюстрации к «*Саду наслаждений*» аббатисы Геррада фон Ландсберга *artes* персонифицированы в соответствии с универсальным характером основных для программы Парижского университета предметов: теологии и философии. В центре этой «*Аллегории учености*» восседает на троне Философия, держащая в руках свиток с надписью: «Все знание исходит от Бога». У ног ее сидят Сократ и Платон. Из груди ее изливаются семь свободных искусств, которые изображены во внешнем кольце; аллегорический образ каждого из них окружен соответствующими этому искусству атрибутами и надписями. Грамматика изображена с книгой и розгами, Риторика — со стилем и дощечкой для записей, Геометрия — с циркулем и линейкой.

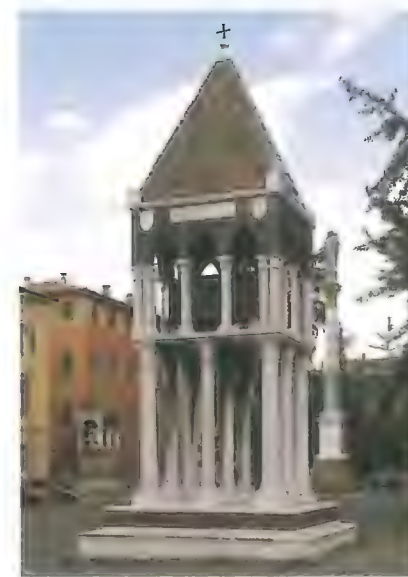
В Германии единственный из дошедших до наших дней цикл изображений, иллюстрирующий семь свободных искусств, украшает южную сторону портала собора в Фрайбурге. *Artes* персонифицированы в облике женщин с атрибутами искусств. Большинство этих



«Аллегория учености», из «Сада наслаждений» аббатисы Геррада фон Ландсберга, XIII в.



Флоренция, кампанила, 1359 г.



Роландино Пассажери (ум. 1300). Мавзолей права, университет Болоньи



Андреа да Фиренце (Андреа Бонайути). «Апофеоз святого Фомы Аквинского», ок. 1360–1368 гг. Флоренция, Санта-Мария Новелла, Испанская капелла

Томмазо да Модена. «Альберт Великий», деталь фрески из серии «Сорок ученых доминиканцев»; ок. 1352 г. Тревизо, Сан-Никколо (бывший доминиканский монастырь)



фигур выдержаны в рамках традиционной иконографии: Грамматика, например, представлена с розгами и в окружении учеников. Однако аллегории двух составляющих тривиума – Диалектики и Риторик – отклоняются от традиционной формы. Примечателен здесь жест Диалектики (крайняя левая фигура), который, по-видимому, восходит к одному из жестов, использовавшихся в ходе дебатов. Необычно и то, что Риторика (центральная фигура) изображена с полными пригоршнями золотых монет. Возможно, здесь содержится намек на «сокровища», которыми риторика способна одарить стремящихся к знанию.

Эти аллегории по-прежнему тесно связаны с теологическим каноническим познанием. То же можно сказать и о фреске с изображением святого Фомы Аквинского в Испанской капелле церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Эта монументальная фреска обычно именуется «Апофеозом святого Фомы Аквинского», однако иногда встречается и название «Христианская мудрость в духе святого Фомы Аквинского», подчеркивающее ее философский, и теологи-

ческий аспект. Созданная Андреа да Фиренце в 1366–1368 годах, эта фреска включает аллегорические образы семи свободных искусств, восседающих на тронах, которые соединены между собой в ряд наподобие сидений на хорах церкви. Каждой аллегорической фигуре сопоставлена фигура какого-либо выдающегося деятеля данного искусства, среди которых можно найти представителей и духовной, и светской, и античной учености.

Если на данной фреске знание представлено в форме божественного благословения, то на барельефах с кампанилы Джотто очевиден сдвиг образной системы в сторону обыденной жизни. Эти барельефы теснее связаны с городской средой и повседневной деятельностью членов городской общины. Работу над этим циклом начал Андреа Пизано со своими подмастерьями в середине XIV века, и завершил Лука делла Роббиа в 1437 году. Резцу делла Роббиа принадлежит нижний ряд барельефов, заключенных в шестиугольники, в числе которых – «Школа грамматик» и «Диспут между Логикой и Диалектикой». В средневековой системе образования

под грамматикой понималось изучение латинского языка и литературы, диалектика (логика) ставила своей задачей обучить студента концептуальному мышлению и принципам логического вывода, а риторика занималась красноречием и искусством убеждать.

Еще больший интерес представляют изображения искусств *квадривиума*, которые также считаются произведениями Луки делла Роббиа. Музыка представлена в образе Иувала; более ранний барельеф с изображением Музыки в виде Тувалкаина, библейского прародителя «ковачей всех орудий из меди и железа», был выполнен Андреа Пизано и Джотто (см. ил. на с. 331). В обоих случаях метафорическим обозначением музыки выступают мелодичные и ритмичные удары кузнечного молота по наковальне. По средневековым представлениям, в основе музыки лежали математические принципы, ибо гармонию можно было выразить посредством числовых отношений.

Гионтий фигурирует как первый астроном, олицетворяя искусство расчета положений и движений небесных тел, а древнегреческие ученые Евклид и Пи-

фагор представляют на этих барельефах искусства геометрии и арифметики.

Особое значение этих барельефов состоит в том, что в качестве образов свободных искусств здесь использованы не абстракции, а исторические и легендарные личности, а их атрибутами оказываются привычные, давно вошедшие в употребление предметы. В Средние века технология прогрессировала достаточно быстро: были изобретены или усовершенствованы механические часы, увеличительное стекло и многие измерительные инструменты (астролябия, квадрант и др.).

Изображение научной деятельности как некоего повседневного явления, которое можно наблюдать воочию в мастерских и школах, – несомненный признак роста самосознания, обусловившего впоследствии переход к эпохе Ренессанса. Барельефы с флорентийской кампанилы красноречиво воплотили в себе именно этот процесс, ставший предпосылкой отхода от позднесредневекового мировоззрения.



Лука делла Роббиа. «Школа грамматик», 1437 г. Рельеф со стены кампанилы. Флоренция, Музео делл'Опера дель Дуомо



Лука делла Роббиа. «Иувал», или «Музыка», 1437 г. Рельеф со стены кампанилы. Флоренция, Музео делл'Опера дель Дуомо



Лука делла Роббиа. «Астрономия», 1437 г. Рельеф со стены кампанилы. Флоренция, Музео делл'Опера дель Дуомо



Лука делла Роббиа. «Геометрия и Арифметика», 1437 г. Рельеф со стены кампанилы. Флоренция, Музео делл'Опера дель Дуомо

Харальд Вольтер фон дем Кнезебекк

Ювелирное дело в эпоху готики

В 1237 году французский король Людовик IX (1236–1270) выкупил у латинского императора Константинополя Балдуина II (1228–1261), переживавшего тяжелые времена, одну из важнейших христианских реликвий – терновый венец Иисуса Христа. Вместе с другими священными реликвиями этот венец был призван доказывать всему миру превосходство французского короля над прочими христианскими монархами, а французского народа – над другими народами Европы. Близ королевского дворца на острове Сите была воздвигнута часовня Сент-Шапель – по существу, монументальная рака для этого сокровища. Благодаря новейшим достижениям строительной техники это здание удалось возвести в рекордно короткие по тем временам сроки (всего за 3–5 лет). Уже в 1248 году часовня была освящена (см. с. 84–85). Рекордными стали также и затраты на строительство, составившие около 40 тысяч фунтов; однако по сравнению со стоимостью настоящей раки для венца, обошедшейся в 100 тысяч фунтов, даже эта сумма может показаться довольно скромной. Этот золотой, усыпанный драгоценными камнями ларец был помещен на отдельном помосте под балдахином, за алтарем верхней капеллы. Впрочем, сокровище, хранившееся в нем, было еще более ценным.

Поскольку рака из Сент-Шапель до наших дней не сохранилась, представление обо всем ее великолепии можно составить лишь на основе других произведений такого типа, хотя и уступающих ей в богатстве и роскоши, но относящихся к тому же периоду, – таких, как рака святой Елизаветы Венгерской в Марбурге (см. ил. на с. 487). Именно рака для тернового венца и соседствовавшие с ней ларцы для других реликвий вдохновили теолога Жана де Жандюна в 1323 году на исключительно поэтичное описание верхней капеллы Сент-Шапель: «Отборнейшие краски росписи, драгоценная позолота резьбы, нежная прозрачность пылающих красным заревом окон, великолепные алтарные покровы, чудотворная сила священнных реликвий и убранство ларцев, сверкающих драгоценными камнями, делают сей молитвенный дом столь невыразимо прекрасным, что входящий в него, мнится, уже перенесен на Небеса и переступил порог изящнейших покоев Рая».

Великолепие драгоценных, не подверженных тлению материалов, из которых были изготовлены эти ларцы, – золота, серебра и самоцветов, которым приписывалась такая же целительная сила (*virtus*), как и реликвиям, – должно было символизировать Небесный Иерусалим. В 21-й главе Откровения Иоанна этот райский град описан как сияющий «подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному. [...] Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями. [...] А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин...».

Из этого описания явствует, что столь драгоценная рака, как та, в которой хранился терновый венец Христа, не могла не восприниматься как образ Небесного Града. Между прочим, в декоре ларца с мощами Елизаветы Венгерской под одним из щипцов сама эта святая изображена вступающей в Небесные Врата. Золото и драгоценные камни считались самыми подходящими материалами для изготовления подобных образов нетленного, вечного тела, обретенного святыми в Раю.

Это особенно очевидно при взгляде на большой, внушительный бюст-реликварий Карла Великого в Ахене (см. ил. на с. 487). Изображенный в императорской короне, Карл Великий показан здесь как идеальный куртуазный рыцарь. Его волнистые волосы уложены по моде того времени, когда был создан этот бюст, т. е. середины XIV века.



Вверху:
Рака святой Елизаветы Венгерской,
после 1235/1236–1249 гг.
Медь, позолота. Длина 187 см,
ширина 63 см, высота 135 см.
Марбург, Элизабеткирхе

Эта рака, изготовленная для хранения мощей святой Елизаветы Венгерской, ландграфини Тюрингской, канонизированной в 1235 году, имеет форму зального храма с трансептом. С четырех ее сторон помещены в трехлопастных арках под щипцами скульптурные изображения Христа и сцены Распятия (на трансептах), восседающей на престоле Богородицы и святой Елизаветы, вступающей в Небесный Град (на стенах нефов). Пяты всех четырех главных арок связаны между собой аркадой с изображениями апостолов. Необычной особенностью этой раки является сюжетный декор скатов крыши, где помещены сцены из жития святой Елизаветы, славившейся своим благочестием, смирением и набожностью. Возможно, в качестве моделей для этих сцен использовались рисунки тюрингских или саксонских мастеров. В целом рака святой

Елизаветы вписывается в контекст традиции, установленной мастерами Рейнской области в эпоху романики, и чрезвычайно близка созданному несколько ранее ларцу с реликвиями Девы Марии в Ахене.

Справа:
Бюст-реликвиарий Карла Великого,
ок. 1350 г.
Серебро, частичная позолота.
Высота 86,3 см.
Ахен, сокровищница собора

В этом большом реликвиарии, выполненном в форме бюста, хранилась голова Карла Великого. Черные орлы и золотые геральдические лилии соотносятся с императорским орлом и гербом Карла Великого (который в действительности стал гербом французских монархов только в XIII веке). В прочих отношениях Карл Великий одет как французский аристократ середины XIV века.



Слева:
Реликварий Карла Великого,
ок. 1350 г.
Серебро, частичная позолота.
Высота 125 см.
Ахен, сокровищница собора

В этом необычайно пышном реликварии, исключительном как по своим размерам, так и по художественным достоинствам, реликвии распределены по

разным уровням в зависимости от занимаемого ими места в иерархии святости. Фигуры ангелов и четыре статуэтки, изображающие исторических лиц, сыгравших важную роль в судьбе Карла Великого (в их числе – архиепископ Тюрпен и папа Лев III), поддерживают выполненную в форме саркофага, открытую с боков раку, в которой помещена рука императора. Крышка гроба служит пьедесталом для трех изваяний.

В центре стоит Мадонна с Младенцем. Справа святая Екатерина держит в миниатюрном реликварии священную реликвию – «свой собственный» зуб. Наконец, слева стоит Карл Великий с макетом Ахенского собора, который в результате сам по себе приобретает статус реликвария. Самые ценные реликвии – связанные со Страстями Господними – помещаются в трех башенках, венчающих все это сооружение. Центральная

башенка украшена фигурой самого Христа, держащего гвоздь, боковые фигурами ангелов. Донатор этого реликвария, как и двух других ахенских реликвариев – бюста Карла Великого (ок. 1350; см. ил. на с. 487) и трехбашенного реликвария (1370–1380), – остался неизвестен. Не разрешен вопрос и о том, где было изготовлено это произведение (по одним предположениям, его сделали в Льеже, по другим – в Кельне).



С самого начала готической эпохи набирала силу тенденция оставлять реликвии на виду. С этой целью их иногда помещали в стеклянные хранилища, пример чему мы обнаруживаем в другом реликварии Карла Великого, также хранящемся в Ахене. Это сооружение, напоминающее по форме готическую гробницу, достигает в высоту 1,25 м, являясь самым крупным образцом реликвария такого типа из дошедших до наших дней. Среди прочих реликвий в нем хранится кость руки Карла Великого. Но эффектно подчеркнуть контраст между смертностью и бессмертием, даже не выставляя на обозрение заключенной в нем реликвии, способен и такой миниатюрный предмет размерами всего 5 x 4 см, как выполненный в форме бабочки реликварий, найденный в 1991 году в полой голове одного из деревянных распятий в Донаустауфе. Недолговечная красота бабочки, воссозданная в ювелирном произведении, обрела бессмертие. Распятие, изображенное на теле бабочки в виртуозной технике просвечивающей эмали, напоминает об искуплении первородного греха, дарованном человечеству Христом в его смерти и воскресении. Та же идея смерти и воскресения содержится и в самом образе бабочки, которая, превратившись из личинки в куколку, лежит неподвижно, словно труп, но затем преображается в чудесное крылатое создание. Эту драгоценную бабочку носил священник в качестве нагрудного украшения; содержащаяся в ней реликвия, возможно, служила также амулетом, защищавшим от зла.

Ювелирные изделия, с которыми сталкивались средневековые прихожане во время мессы, воспринимались как гаранты спасения. В первую очередь это были литургические сосуды, составляющие 40 процентов всех произведений ювелирного искусства, дошедших до наших дней от эпохи Средневековья. Даже самые простые из них, сохранившиеся тысячами, непременно изготавливались из «вечного» металла – по меньшей мере, из серебра: ведь после пресуществления вина они становились вместилищем крови Христовой. Особо ценные литургические сосуды делали из чистого золота. Таков, к примеру, потир святого Бернварда из Хильдесхайма (см. ил. на с. 489 сверху справа), вместе с которым сохранился и дискос – блюдо для гостии. Сцена причастия, выгравированная на внешней поверхности чаши, прямо указывает на литургическую функцию этого сосуда. Такая же сцена изображена на крышке маленькой дарохранительницы из Лихтентальского монастыря (см. ил. на с. 492).



Справа:
Реликварий-бабочка из распятия
в Донаустауфе. Франция, первая
половина XIV в.
Серебро, позолота, эмаль. Высота 4 см,
ширина 5 см, глубина 0,5 см.
Регенсбург, кафедральный музей

Найденный совсем недавно, в 1991 году, внутри деревянного распятия, этот реликварий выполнен в форме бабочки, на теле которой изображено распятие. Это миниатюрное произведение искусства

высотой всего 4 см и шириной 5 см – настоящий шедевр, выпедший из рук французского мастера. Бабочка изготовлена из позолоченного серебра и украшена в технике просвечивающей эмали (несколько слоев прозрачной эмали накладывались друг на друга, после чего частично снимались в нужных местах, так, чтобы металлическая поверхность просвечивала с различной интенсивностью). Этот реликварий прекрасно сохранился; по-видимому, его поместили внутрь распятия очень рано.

«Папа Григорий Великий, возглавляющий процессию», из «Роскошного часослова», ок. 1415 г.
Музей Конде, Шантийи.
Fols. 71v - 72r.



Освященную гостию – дарующую спасение плоть Христову – часто выставляли на обозрение в специальных дарохранительницах-монстранцах. Тип этих своеобразных «выставочных стендов» развивался в XIII–XIV веках параллельно с видоизменением доктрины евхаристии, одним из проявлений которого стало учреждение в 1264 году праздника Тела Христова. Дарохранительницы такого рода использовались в расчете на укрепившееся теперь представление о том, что даже простое созерцание Святых Даров уже способствует спасению души. Один из красивейших образцов таких сосудов, имеющий, кроме того, важное значение для истории искусства, – монстранца из Ратингена. Монстранцы не только ставили на алтарь, но и носили в них Святые Дары во время процессий.

Помимо дарохранительниц, в процессиях использовались и другие типы церковной утвари: литургические манускрипты в декоративных переплетах (см. ил. на с. 496), кадила (см. ил. на с. 498) и сосуды для святой воды. Одна из таких процессий, которую возглавил папа Григорий Великий во время эпидемии чумы в Риме, изображена на миниатюре из знаменитого «Роскошного часослова герцога Беррийского». Перед Григорием Великим два священника несут на носилках реликварий. Перед ними среди прочего несут драгоценные литургические кодексы в роскошных переплетах, кадильницу и сосуд для святой воды. Эффективность подобной процессии подтверждается видением архангела Михаила, стоящего на мавзолее императора Адриана (позднее – замок Святого Ангела). Михаил прячет меч в ножны, что было истолковано Григорием как предвестие конца опустошительной эпидемии (которая, впрочем, продолжала свирепствовать и во время процессии).

Использовалась в процессиях и другая литургическая утварь, обычно помещавшаяся на алтаре, – например, распятия. Кроме регулярных церковных процессий, устраивали также великие «парады спасения», во время которых удивленным взорам публики могли представлять самые разнообразные произведения ювелирного искусства. Такие «парады» проводили как через определенные промежутки времени, так и по случаю прибытия важной персоны. Реликварии и другие сокровища из главных церквей города либо выставляли на всеобщее обозрение на алтаре или на специально сооруженном для этой цели балконе, либо несли в процессии. Ювелирные украшения

Внизу:
Монстранца. Кельн (?), 1394 г.
Серебро, позолота. Высота 89 см.
Ратинген, церковь Святого Петра и
Святого Павла

Эту монстранцу, согласно сохранившейся на ней надписи, принес в дар своей приходской церкви ратингенский священник Бруно Менс. Она оформлена в виде башни с четырьмя контрфорсами и снабжена богатым фигурным декором. Цилиндрический сосуд для гостии, вырезанный из горного хрусталя, окружают ангелы с орудиями Страстей Господних, напоминающие о происхождении искупительной силы Святого Причастия. Башенка, венчающая этот сосуд, украшена изображениями двенадцати апостолов (внизу) и четырех святых (вверху). По-видимому, монстранца Бруно Менса была изготовлена в одной из ведущих ювелирных мастерских Кельна, произведения которых оставили глубокий след в ювелирном искусстве.



Вверху:
Потир святого Бернварда.
Хильдесхайм (?), конец XIV в.
Золото. Высота 22,5 см, диаметр
чаши 15,2 см.
Хильдесхайм, сокровищница собора

Этот необычайно большой потир из чистого золота стал ассоциироваться с епископом Хильдесхаймским Бернвардом уже в XV веке. Его вместе с золотым диском принес в дар собору епископ Хильдесхаймский Герхард фон Берге (пребывавший в этой должности в 1365–1398 годах) в честь победы в битве при Динкларе (1367). Потир и диск были приобретены на средства из военных трофеев епископа, который сам, по-видимому, принимал участие в сражении. Особую ценность имеют цитрины, украшающие набалдашник, и вырезанные «под античность» геммы на основании ножки. Сцены из Нового Завета, выгравированные на основании, связаны с великими церковными праздниками и в то же время с Девой Марией как святой покровительницей Хильдесхаймского собора. Цикл сцен «Тайная вечеря», украшающий чашу, непосредственно соотносится с литургической функцией потира. Эти гравюры выполнены в северогерманском стиле «интернациональной готики» рубежа XIV–XV веков. По этой причине потир почти с полной уверенностью можно датировать последними годами пребывания епископа Герхарда в должности.



Распятие-реликварий из монастыря Либенау близ Вормса. Вена, после 1342 г. Серебро, позолота. Высота 83,5 см. Фрайбург, Музей августинцев

Первоначально в основании этого креста помещались реликвии. Он был подарен монастырю неким братом-доминиканцем, умершим во время па-

ломничества на Святую Землю. Распятие щедро украшено драгоценными камнями, жемчугом и эмалью; красные камни на руках и ногах Христа, по-видимому, символизируют его раны. Не исключено, что распятие было изготовлено по заказу отца покойного монаха – графа Людвига XI Эттинген-Валлерштейнского в мастерской его замка в Вене.



входили и в состав праздничного литургического облачения священников, которое нередко отделялось тесьмой, усыпанной драгоценными камнями, а иногда и снабжалось большими драгоценными застегками. Епископы носили при себе богато украшенные посохи (см. ил. на с. 491).

Итак, чаще всего простой средневековый горожанин видел ювелирные изделия в минуты общения с Господом и святыми, иными словами, находясь в церкви. Однако произведения ювелирного искусства играли важную роль не только в религиозных, но и в светских событиях: к примеру, они использовались в суде и на собраниях городского совета, хотя и в этих случаях по большей части имели религиозный смысл. Одним из таких изделий является люнебургское «Стекло гражданской присяги». Человек, приносящий клятву перед городским советом, должен был в знак того, что говорит правду, положить руку на стеклянный цилиндр на крышке этого маленького, похожего на раку, ларца. В напоминание потенциальным клятвопреступникам об ожидающем их возмездии «Стекло гражданской присяги» украшено изображением Христа Пантократора на Страшном Суде.

Люнебургское «Стекло гражданской присяги» подводит нас к теме внецерковных ювелирных изделий, связанных с христианскими сюжетами, но использовавшихся в нерелигиозных целях. Самые выдающиеся произведения такого типа встречались в придворных кругах. В качестве примера можно упомянуть новогодний подарок, который вручила в 1405 году Елизавета Баварская своему супругу, Карлу VI (1380–1422). Это знаменитая «Золотая лошадь», ныне хранящаяся в Альтеттингене (см. ил. на с. 493). Этот шедевр – самая, пожалуй, ценная из дошедших до нас эмалей того периода, – выполнен в технике выемчатой эмали (часто использовавшейся при изготовлении сувениров и других подобных предметов роскоши), нанесенной на золотую основу. Вытеснив излюбленную в XIV столетии просвечивающую эмаль, эта техника стала применяться для отделки самых важных ювелирных изделий – таких, например, как реликварий для больсенского антиминса (см. ил. на с. 492). В композиции «Золотая лошадь» Карл VI изображен коленопреклоненным перед Богоматерью и Младенцем Христом. Поскольку в тот период король страдал от приступов тяжелой душевной болезни, этот подарок представлял собой одновременно и своеобразное votivное подношение – молитву об исцелении, воплощенную в форме произведения искусства.

В технике выемчатой эмали был выполнен и другой votivный дар – реликварий святого Ламберта (1467), хранящийся в соборе Льежа (см. ил. на с. 494). На его крышке изображен святой Георгий, стоящий за спиной коленопреклоненного бургундского герцога Карла Смелого, который держит в руках футляр с пальцем святого Ламберта. И здесь, и в композиции «Золотая лошадь» мужчины изображены в облике христианских рыцарей в доспехах (в XV веке этот идеализированный образ снова вошел в моду).

Образ Девы Марии, культ которой в тот период набирал силу, часто фигурирует в декоре ювелирных изделий, причем не только мелких сувениров, наподобие «Золотой лошади». В 1339 году, например, королева Франции Жанна д'Эвре преподнесла в дар королевскому аббатству Сен-Дени серебряную «Мадонну с Младенцем» (см. ил. на с. 494). Это довольно крупное изделие: высота его составляет 69 см. С художественной точки зрения, эта «Мадонна» – одна из самых значительных серебряных готических статуй, дошедших до наших дней.

Кельнский епископский посох,
ок. 1322 г. Серебро, частичная позолота.
Длина 146 см, высота рукояти 57,5 см.
Кельн, сокровищница собора

Этот посох относится к самому распространенному типу. Внутри рукояти изображен епископ, преклонивший колени перед Богоматерью и Младенцем Христом; снизу рукоять поддерживает ангел. Просвечивающая эмаль, которой укра-

шен посох, характерна и для Германии, и для Франции. Но скорее всего, он был изготовлен в Кельне, центре немецкого ювелирного искусства: известны относящиеся к 1320–1330 годам статуэтки в технике просвечивающей эмали, выполненные кельнскими мастерами. Возможно, этот посох предназначался для архиепископа Кельнского Генриха фон Фирнебурга и изготовление его было приурочено к освящению готического хора собора (1322).



Ганс фон Лафферде. Люнебургское
«Стекло гражданской присяги»,
Люнебург, 1443. Серебро, частичная
позолота. Высота 24,5 см. Берлин,
Государственный музей, Прусский
фонд Культуры

Этот ларец, изготовленный люнебургским ювелиром Гансом фон Лафферде по заказу городского совета, с одной стороны украшен сценой «Страшного Суда», напоминающей о том, что клятвопреступников ожидает неми-

нуемая кара. Христос в этой сцене фланкирован фигурами Богоматери и святого Иоанна – заступников рода человеческого. Ангелы на крышке выполнены в старомодном стиле, которым пользовались полувеком ранее (такие же ангелы украшают ратингенскую монстранцу, вышедшую из кельнской мастерской; см. ил. на с. 489). Вообще, фон Лафферде (возможно, работавший в Кельне) привычно пользовался старыми моделями, датируемыми рубежом XIV–XV веков.



Слева:
Застежка мантии. Кельн или Ахен (?),
ок. 1425–1450 гг. Серебро, позолота.
Высота 20 см.
Ахен, сокровищница собора

Эта великолепная застежка, выполненная в форме квадрифолия, усыпана жемчугом и украшена голубой просвечивающей эмалью. В центре ее изображена сцена Благовещения. Юная Мария в удивлении поднимает голову от молитвенника; рядом с ней опускается на колени ангел. Лилия, разделяющая две эти фигуры, – символ непорочности. В нижней части застежки изображены святой Христофор и святой Корнелий с донатором-каноником. Судя по гербу (позднейшее добавление), этот каноник принадлежал к семейству Шантернеллей.



Слева:
Уголино ди Вьери.
Реликварий для больсенского
антиминса (деталь).
Сиена, 1337–1338 гг. Серебро, позолота.
Высота 139 см.
Орвьето, сокровищница собора

Антиминс – это расстеленный на алтаре плат, на который кладут Святые Дары во время богослужения. В 1263 году в Больсене свершилось чудо: антиминс под гостией покрылся пятнами крови, и это убедило сомневавшегося священника в том, что во время мессы хлеб и вино действительно пресуществляются в плоть и кровь Христову. Предание об этом чуде сыграло важную роль в учреждении праздника Тела Христова. Оно наряду с евангельскими эпизодами послужило сюжетом одной из сцен, которые украшают реликварий для этого антиминса, напоминающий заалтарный образ. Это один из самых значительных и обширных изобразительных циклов, выполненных в технике выемчатой эмали. Стилистически он тесно связан с сиенской живописью начала XIV века. Это объясняется тем фактом, что ювелир Уголино ди Вьери, нанятый епископом Орвьето и капитулом собора, был родом из Сиены. Учитывая скорость выполнения заказа (1337–1338), следует полагать, что ди Вьери работал с помощниками.

Справа:
«Золотая лошадь», Франция (Париж),
ранее 1405 г. Эмаль.
Альтеттинг, сокровищница

«Золотая лошадь» (народное название, связанное с менее значимым в иконографическом плане элементом композиции – лошадью, которую держит за уздечку паж) была новогодним подарком: французская королева Елизавета Баварская преподнесла ее своему мужу, Карлу VI. Король изображен здесь коленопреклоненным на помосте, к которому с нижней платформы ведут две лестницы. Карл VI поклоняется Младенцу Христу, сидящему на коленях Богоматери; у другого края помоста рыцарь держит шлем короля. Богоматерь восседает под деревом на зеленой лужайке, как в сцене Райский сад; два ангела держат над ней венец. Изображенные у ног Богоматери святая Екатерина, святой Иоанн Креститель и святой Иоанн Евангелист, по-видимому, выступают в роли заступников короля, который страдал душевной болезнью. Все фигуры отделаны в технике выемчатой эмали: этот вид отделки считался самым уместным для столь драгоценных произведений искусства. Многофигурная ювелирная композиция такого масштаба является единственной в своем роде для той эпохи.

Справа:
Дарохранительница из Лихтенальского монастыря. Страсбург (?), ок. 1330 г.
Серебро, частичная позолота. Длина 16,6 см, ширина 11,6 см, высота 15 см.
Нью-Йорк, библиотека Пирпонта Моргана

Согласно надписи на крышке эту дарохранительницу принесла в дар монахиня цистерцианского ордена Маргарита Пфрумбом своему монастырю в Лихтенале (близ Баден-Бадена). По этой причине сама монахиня изображена на передней стороне ларца в обществе волхвов, поклоняющихся Богоматери и Младенцу Христу. Справа от этой сцены помещен святой Бернар Клервоский, основатель цистерцианского ордена. Его изображение вместе с портретом дарительницы еще раз встречается на крышке; здесь коленопреклоненные Бернар и Маргарита с благоговением созерцают Христа в сцене Тайной вечери. Эта центральная сцена, указывающая на роль дарохранительницы как вместилища Святых Даров, дополнена на других скатах крышки соответству-

ющими ветхозаветными сценами, предвосхищавшими таинство причастия: Пасха, Ангел, приносящий пищу пророку Илии, Мельхиседек, подносящий Аврааму хлеб и вино. Типология такого свойства, вероятно, была почерпнута из книги «*Speculum humanae salvationis*» («Зерцало человеческого спасения»), составленной в Страсбурге в 1324 году. В ней содержатся систематизированные ссылки на параллельные места в Ветхом и Новом Завете, оформленные в живописных образах и сценах. На то, что эта дарохранительница могла быть изготовлена в Страсбурге, указывают также стиль миниатюрных эмалевых изображений и тот факт, что Лихтеналь поддерживал тесные связи со Страсбургом.







«Мадонна с Младенцем».
Изготовлена в Париже ок. 1339 г.
по заказу Жанны д'Эвре, королевы
Франции.
Серебро, позолота.
Высота (с постаментом) 69 см.
Париж, Лувр

Мадонна, держащая Младенца одной
рукой, стоит на крышке ларца, укра-
шенного сценами Страстей Христовых
(эмаль). В надписи упомянута королева-
заказчица. Богоматерь в пышном одея-
нии стоит в элегантной S-образной позе,
типичной для Мадонн того периода.



Жерар Луайе.
Реликварий святого Ламберта.
Изготовлен в 1467–1471 гг. по заказу
Карла Смелого, герцога Бургундского.
Золото, позолоченное серебро.
Высота 53 см.
Льеж, собор Святого Павла

Этот реликварий изготовлен Жераром
Луайе в технике выемчатой эмали. На
его крышке изображен коленопрекло-
ненный заказчик — герцог Бургундский
Карл Смелый, держащий в руках фут-
ляр с пальцем святого Ламберта. За спи-
ной его стоит святой Георгий в той же
позе, в какой этот святой был изображен
тридцатью пятью годами ранее на кар-
тине Яна ван Эйка «Мадонна каноника
ван дер Пале» (см. ил. на с. 411).

Миниатюра (1511–1513) с изображением военной добычи, захваченной швейцарцами в битве при Грандсоне в Люцерне (так называемой «бургундской добычи»). Из «Люцернской хроники» Дибольда Шиллингса. Люцерн, Центральная библиотека fol. 10v



Из ювелирных изделий, заказы на которые исходили от королевского двора, религиозное значение имели лишь немногие. Подавляющее большинство носило сугубо светский характер. Наряду с королевскими регалиями (коронами, скипетрами, печатями и т.д.) в дворцовых сокровищницах хранилось множество золотых и серебряных украшений и посуды.

Представление о роскоши и богатстве такой сокровищницы позволяет составить так называемая «бургундская добыча». Имеются в виду драгоценности, захваченные швейцарцами у Карла Смелого в битве при Грандсоне в 1476 году и в других сражениях (герцог имел обыкновение брать с собой сокровищницу в военные походы). Как свидетельствует миниатюра 1511–1513 годов, эти трофеи выставили на обозрение в Люцерне. Кроме великолепного кресла и посуды, расставленной на двух столах, швейцарцы захватили также складной алтарь. Перед алтарем на столе виден богато украшенный пояс и справа от него – личная печать герцога (сохранившаяся до наших дней). Примечательно, что алтарь – единственный религиозный предмет на этой миниатюре: в основном сокровищница герцога состояла из драгоценной посуды, использовавшейся на пирах, – всевозможных сосудов для питья (кружек с крышками, кубков и стаканов), а также блюд различной величины.

Такая посуда не была рассчитана на повседневное употребление. Главное ее предназначение заключалось в том, чтобы красоваться на видном месте, демонстрируя гостям богатство и утонченный вкус хозяина дома. Точно так же большие сосуды для вина с крышками – например «Кружка Катценельбогена», датируемая, вероятно, началом XV века, – служили не только сосудами для питья, но и сугубо декоративными предметами обстановки. Еще один хороший пример – огромный «Горный кубок» из Гослара. Этот типично готический кубок – одно из самых крупных ювелирных изделий светского предназначения, дошедших до нас от эпохи готики. К числу последних относится также «Нюрнбергский корабль» (см. ил. на с. 499),

Внизу слева: «Горный кубок» из Гослара, после 1477 г. Серебро, частичная позолота. Высота 73 см. Госларская ратуша

В надписи на этом кубке указана дата – 1477 год. Именно в том году возобновилась добыча руды в шахтах горы Рам-

мельсберг близ Гослара, так что кубок был изготовлен, по-видимому, в честь этого события. Крошечные фигурки на его крышке изображают горняков за работой. Кого обозначает фигурка всадника внутри купола крышки, неизвестно. Возможно, это святой Георгий, а возможно – легендарный охотник Рам, которого предание связывает с рудниками горы Раммельсберг.

изготовленный по заказу нюрнбергского семейства фон Шюссельфельдов. Как и госларский «Горный кубок», он отличается богатым фигурным декором. Предполагают, что «Нюрнбергский корабль» был изготовлен Альбрехтом Дюрером Старшим, отцом знаменитого нюрнбергского художника.

Итак, в эпоху позднего Средневековья люди постоянно встречались с разнообразными ювелирными изделиями, причем не только в церкви и во время религиозных и гражданских праздничных процессий. Произведения ювелиров играли заметную роль и в повседневной светской жизни, как общественной, так и частной, – например, в форме драгоценных украшений: перстней и цепей, пряжек на поясах и брошей, брелоков и пуговиц. Такие ювелирные изделия могли приобретать не только зажиточные горожане – они были доступны даже так называемым «бедным рыцарям» наподобие Освальда фон Волькенштейна, известного поэта и искателя приключений, который, поселившись в скромном отшельническом жилище в Тирольских Альпах, тем не менее владел «двумя серебряными чашами».

По иронии судьбы фамильные драгоценности из золота, серебра и драгоценных камней, служившие символами вечности, оказывались на деле далеко не прочными. Поскольку материалы, из которых они были изготовлены, ценились чрезвычайно высоко, то



«Кружка Катценельбогена», начало XV в. Позолоченное серебро. Высота 40 см. Кассель, музей земли Гессен

Мастер, изготовивший эту декоративную кружку, воспроизвел в серебре форму деревянного винного бочонка. Между «клепками», стянутыми металлическими обручами, проходят ленты орнамента с листьями аканта. Ножки сосуда и крепление для крышки выполнены в форме миниатюрных домиков с балконами, носик – в форме грифона, покрытого чешуей и перьями. На крыльях грифона отчеканены гербы графов Катценельбогенов. Эта кружка сходна с рядом других изделий такого рода, изготовленных в Кельне на рубеже XIV–XV веков.



Книжный переплет, изготовленный по заказу герцога Оттона Кроткого. Брунsvик (?), 1339 г. Высота 35,4 см, ширина 26 см. Берлин, Государственный музей, Прусский фонд Культуры, Музей декоративно-прикладного искусства

Этот переплет уверенно датируется 1339 годом на основании надписи на оборотной стороне, где также выгравированы портреты донатора — герцога Брунsvик-Геттингенского Оттона Кроткого — и его супруги Агнессы. Верхняя сторона переплета необычна тем, что в ее декоре использована незадолго до

того изготовленная венецианская шахматная доска. Эта доска украшена миниатюрами на светские темы, которые прикрыты квадратными пластинами горного хрусталя и кое-где перемежаются квадратами красной яшмы. Поля утратили свой первоначальный порядок: темные клетки уже не чередуются со светлыми, как на обычной шахматной доске, а образуют иную симметричную структуру, в центре которой помещен миниатюрный реликварий с распятием. Поля, непосредственно примыкающие к центральному, украшены рельефными символами евангелистов.

каждое подобное ювелирное изделие постоянно находилось под угрозой переплавки. Появление очередного драгоценного предмета почти непременно означало утрату старого, которое, сломавшись или выйдя из моды, становилось сырьем для нового произведения. Более того, в трудные времена — в период войны или экономического упадка — такие изделия часто обращали в деньги. В результате от готической эпохи до нас дошло совсем немного ювелирных работ, и предметы светского предназначения составляют среди них меньшинство.

Церковные сокровищницы оберегались более тщательно, однако Реформация и секуляризация повлекли за собой серьезные потери и в этой области. Множество старинных изделий из драгоценных металлов погибло во время Великой Французской революции. При финансовых затруднениях могли отдать в заклад, а подчас и просто расплавить даже церковное блюдо или знак королевской власти. Пример таких отчаянных поступков мы находим в истории короля Руперта III Пфальцского (1400–1410), который завещал расплавить свою корону, дабы расплатиться по долгам с аптекарями, портными и сапожниками.

Изучая дошедшие до нас от эпохи позднего Средневековья документы — инвентарные описи больших поместий и завещания зажиточных горожан, мы обнаруживаем несомненные свидетельства того, что заказы на изготовление церковной утвари ювелиры получали довольно редко. Это может показаться удивительным, учитывая, что именно в церковных сокровищницах сохранилась основная масса драгоценных изделий, по которым мы судим о ювелирном искусстве Средневековья. Но на самом деле большую часть заказов средневекового ювелира составляли предметы обихода — украшения для одежды, кубки, блюда, чаши и т. д. Эти бытовые предметы составляют лишь около 10 процентов от всей совокупности сохранившихся произведений европейского ювелирного искусства Средних веков, — остальные 90 процентов приходятся на церковную утварь. Но в Средние века соотношение, судя по всему, было обратным. Да и многие светские ювелирные изделия дошли до наших дней только благодаря тому, что хранились в церковных коллекциях.

Одно из самых впечатляющих произведений такого рода — книжный переплет, изготовленный по заказу герцога Оттона Кроткого. Он хранился в Сокровищнице гвельфов — в брунsvикской церкви Санкт-Блазиус, основанной предком Оттона, герцогом Генрихом Львом, в качестве династической усыпальницы. В декоре этого переплета, датированного 1339 годом, использована венецианская шахматная доска. Светлые поля этой доски украшены миниатюрами, помещенными под тонкие пластины прозрачного горного хрусталя, а темные вырезаны из красной яшмы. Несмотря на бытовой характер этих миниатюр, изображающих сцены придворной жизни, охоты и сражений, мастер сохранил их и расположил вокруг центрального реликвария с распятием.

Впрочем, и церковные сокровищницы подчас несли тяжелые потери. Если церкви Санкт-Блазиус в Брунsvике посчастливилось сохранить в Сокровищнице гвельфов большую часть богатых герцогских пожертвований и погребальной утвари, то другая подобная коллекция, принесенная гвельфами в дар церкви Санкт-Михелис близ Лüneбурга, в XVIII веке пошла на переплавку. Точно так же не сохранилось ничего или почти ничего из готических ювелирных изделий и во многих крупных соборах и монастырях.

Печальная судьба постигла даже сокровищницы такого важного центра ювелирного дела, как Кельн, и такого богатого города, как

Дискос с «Христом во славе». Любек (?), начало XIV в. Серебро, позолота. Диаметр 16,5 см. Любек, музей Святой Анны

Этот дискос сохранился в сокровищнице любекской церкви Мариенкирхе. Если он действительно был изготовлен в этом богатом прибалтийском городе, то перед нами — свидетельство того, насколько

быстро распространилась техника просвечивающей эмали за пределы своей родины, Франции. В документе 1289 года в качестве жителя этого города назван некий ювелир Иоганн Галликус; фамилия его, по-видимому, указывает на французское происхождение. Из Любека как столицы Ганзейского союза техника просвечивающей эмали могла проникнуть и далее, в Скандинавию.



Любек, где, возможно, был изготовлен прекрасный дискос, украшенный в технике просвечивающей эмали. Несмотря на свою изысканную красоту, этот дискос, к сожалению, не может компенсировать всех потерь.

Впрочем, до некоторой степени их компенсирует поразительное изобилие исторических источников, описывающих готические ювелирные изделия. Среди прочего в этих документах подчеркивается высокий социальный статус ювелиров, которые пользовались наивысшим уважением среди всех ремесленников. На практике, разумеется, существовала своя иерархия и в рамках этой профессии: скромный ювелир из маленького городка не мог сравниться со знаменитым столичным мастером, который благодаря своим познаниям в области драгоценных металлов и монет совмещал свое ремесло с банковским делом и международной оптовой торговлей золотом, серебром, ювелирными изделиями и украшениями. Но в целом авторитет ювелиров зиждился не столько на их мастерстве и даже не на ценности материалов, с которыми они работали, сколько на важнейшей экономической значимости этой профессии для тех городов, в которых она процветала. Поэтому нет ничего удивительного в том, что ювелиры нередко занимали высокие должности в системе городского самоуправления и подчас даже возглавляли его.

Пройдя обучение и отработав несколько лет по найму, мастер-ювелир селился в городе по собственному выбору и открывал мастерскую с одним-двумя помощниками и подмастерьями, стараясь расположиться как можно ближе к другим ювелирным мастерским. Нередко все городские ювелиры жили и работали на специально отведенной для них улице (как в Кельне и Страсбурге), в районе городского рынка (как в Любеке) или даже на мосту через реку (как в Париже). Их мастерские одновременно были и лавками; окна в них по традиции никогда не закрывали, чтобы любой мог проверить, насколько честно ювелир работает с драгоценным материалом.

Одну из таких мастерских можно увидеть на гравюре Бильского мастера, где изображен епископ Элигий, святой покровитель ювелиров, за работой. Сидя посреди мастерской, святой выковывает чашу или потир. Ковка была одной из базовых ювелирных техник, и средневековые мастера достигли в ней подлинного совершенства, о чем свидетельствует столь типичный образец их изделий, как гослар-

Бильский мастер. «Святой Элигий в мастерской». Гравюра, середина XV в. Амстердам, Государственный музей



ский «Горный кубок». Справа на скамье сидят два подмастерья; один занят штамповкой, второй трудится над пряжкой для пояса. Подмастерье, стоящий слева у печи, протягивает проволоку через доску с отверстиями.

Помимо городских ювелиров, объединенных в гильдии, существовали и ремесленники, свободные от цеховых обязательств. Они селились неподалеку от королевских и герцогских дворов и могли в любой момент перебраться в другое место. Во Франции и в герцогстве Бургундском самым выдающимся из подобных мастеров, создававшим такие драгоценные эмали, как «Золотая лошадь» (см. ил. на с. 493) или реликварий святого Ламберта (см. ил. на с. 494 справа), присваивали должность камердинера. Достоверно известно, что камердинером был Жерар Луайе, создатель реликвария святого Ламберта. Во Франции в документах упоминается женщина-ювелир, Мари ла Контес.

Точная датировка и стилистическая классификация ювелирных изделий — чрезвычайно трудная задача. Одна из причин этого заключается в том, что по традиции ювелир, пройдя обучение, отправлялся путешествовать и несколько лет работал по найму, после чего не возвращался на прежнее место жительства, а селился в другом городе. Другая причина в том, что работа по драгоценным металлам нередко испытывала сильное влияние других видов искусства, в первую очередь архитектуры, определявшей художественный облик всей эпохи. Поэтому стилистической преемственности в ювелирном деле практически не существовало.

По тем же причинам развитие отдельных стилей в ювелирном искусстве можно проследить только в контексте развития тех или иных конкретных форм и распространенных типов продукции. Но даже при попытке выделить подобные типы мы вынуждены брать за основу классификации лишь уникальные, ныне единственные в своем роде произведения. Во многих случаях, к сожалению, не удастся обнаружить ничего, кроме определенных параллелей с тенденциями развития архитектуры, скульптуры и живописи, — хотя, впрочем, эти параллели иногда позволяют понять, где именно был изготовлен данный предмет. Можно предположить, что, как правило, многочисленные ювелирные изделия, сохранившиеся в церковных сокровищницах, создавались там же или неподалеку от мест, где они находятся вплоть

Эмалированный ларец, начало XV в.
Серебро, позолота.
Высота 34 см, ширина 30 см,
глубина 18,5 см.
Регенсбург, сокровищница собора

Этот декоративный ларец, выполненный в форме жилого дома, внутри и снаружи украшен изображениями животных (эмаль, нанесенная кистью), а

также сотнями золотых звезд и полумесяцев, которые были нанесены на эмаль до обжига и создают великолепную картину ночного звездного неба. Вопрос о том, где именно был изготовлен этот ларец, — в Венеции или во франко-фламандском регионе, — остается открытым.



Кадила́ница, ок. 1500 г.
Серебро. Диаметр 12 см.
Харлем, капелла епископского дворца

Изготовленная в Эдаме по проекту немецкого гравера Мартина Шонгауэра, эта кадила́ница пышно украшена позднеготическими орнаментальными мотивами.



до наших дней. Но, с другой стороны, многие крупные церковные коллекции и изделия, представляющие ключевую ценность для историка искусства, безвозвратно утрачены.

Более того, средневековые ювелиры, путешествуя, постоянно расширяли свой репертуар приемов и композиционных схем. Нередко они использовали заимствованные в других регионах устаревшие модели, особенно в области фигурного и орнаментального декора. Смешению стилей способствовала также практика сотрудничества нескольких, частью специализированных, мастерских при работе над каким-либо сложным заказом. Наконец, форма изделия нередко определялась пожеланиями заказчика или иными сторонними требованиями. Например, пропорции «Потира святого Бернварда» (см. ил. на с. 489), датируемого, вероятно, концом XIV века, основаны на позднероманской модели, что может объясняться пришедшим на тот период возрождением культа святого Бернварда в Хильдесхайме: с XI столетия этот причисленный к лику святых епископ Хильдесхаймский считался ювелиром.

Вдобавок такие работы, как «Нюрнбергский корабль» (см. ил. на с. 499) или харлемская кадила́ница, создавались на основе гравюр. Как модели могли использоваться и архитектурные чертежи. Именно так, судя по всему, был разработан проект миниатюрного церковного фасада, украшающего книжный переплет, созданный по заказу герцога Оттона Страсбургского (см. ил. на с. 500): прототипом для него послужила церковь монастыря Святого Власия в Шварцвальде.

Этот непревзойденный шедевр, без сомнения, оказал устойчивое влияние на ювелирное дело Рейнских земель периода ранней готики. Точно так же обстояло дело и с трехбашенным реликварием 1370–1380 годов, хранящимся в сокровищнице собора Ахена.

Поскольку архитектура оказывала существенное влияние на развитие ювелирного искусства, нет ничего удивительного в том, что многие выдающиеся архитекторы раннего флорентийского Возрождения, такие, как Филиппо Брунеллески и Микелоццо, начинали свою карьеру как золотых дел мастера. В готическом ювелирном искусстве сочетались формы и орнаменты живописи и графики, скульптуры и архитектуры.

Эта многогранность укрепляла и без того высокий авторитет ювелиров в обществе. Именно она побудила Иоганна Михаэля Фритца в классическом труде, посвященном готическому ювелирному делу, назвать лучшие достижения средневековых ювелиров «микрокосмосом», в котором в драгоценных металлах воплотились художественные формы всех прочих видов искусства.

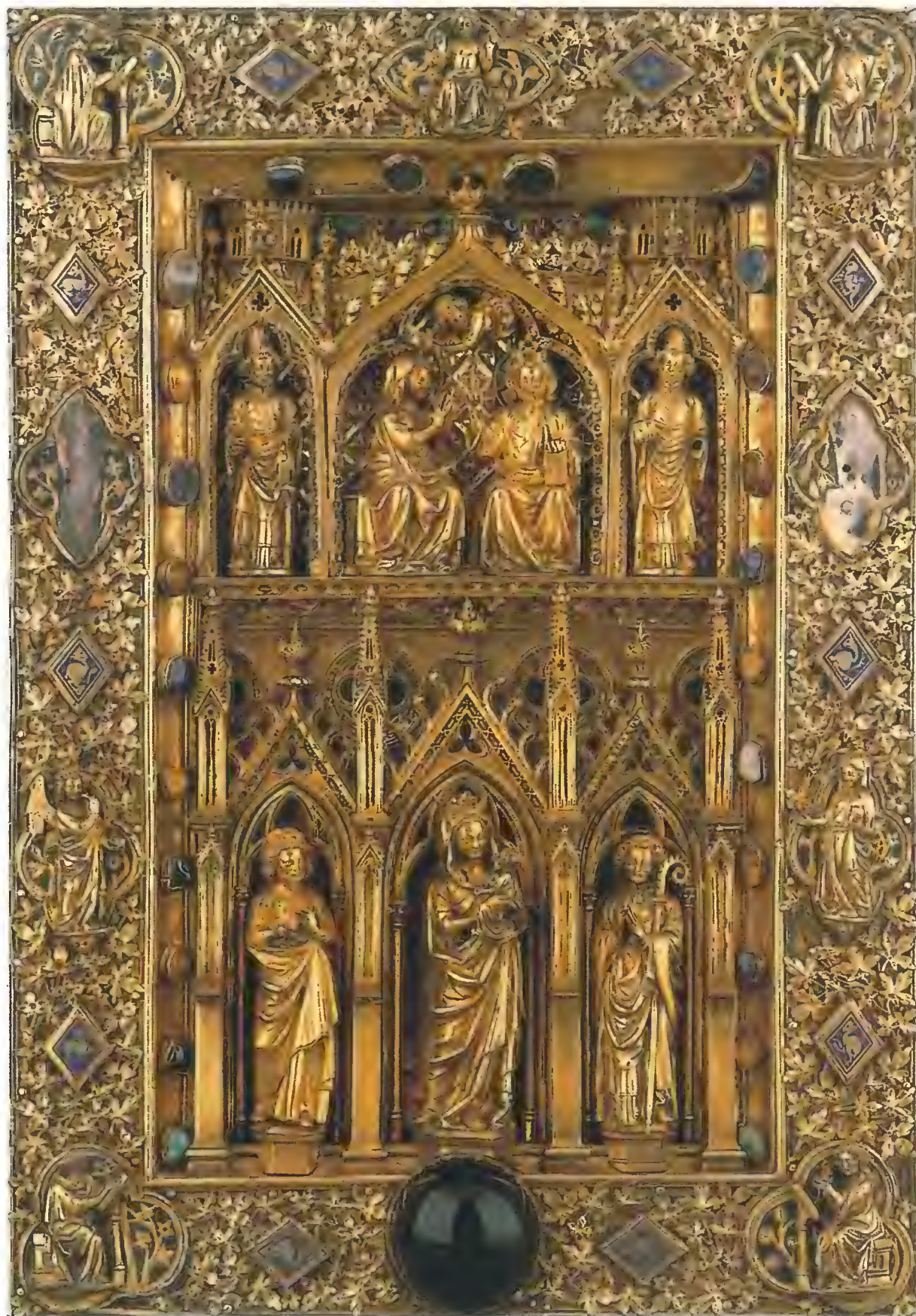


«Нюрнбергский корабль» (украшение для пиршественного стола).
Нюрнберг, ранее 1503 г. Серебро, частичная позолота. Высота 79 см.
Нюрнберг, Национальный музей Германии

На борту этого корабля, поддерживаемого русалкой, мастер изобразил многочисленный экипаж. Перед нами поразительно точное воспроизведение карака – вооруженного купеческого судна. Не исключено, что создателем его является Альбрехт Дюрер Старший – отец знаменитого немецкого художника. Возможно, «Нюрнбергский корабль» был изготовлен на основе гравюры.

Книжный переплет, изготовленный по заказу герцога Оттона Страсбургского (?), 1260–1270 гг. Серебро, позолота. Высота 38,7 см, ширина 27,3 см, глубина 4,5 см. Церковь Санкт-Пауль в Лавантале (Каринтия)

Широкая рама, окружающая центральное поле, заполнена плотным орнаментом из виноградных листьев; в углах помещены трилистники с изображением евангелистов. Центральное поле структурировано как фасад готической церкви, символизирующий Небесные Врата. В центре нижнего ряда помещена Мадонна с Младенцем; слева от нее — блаженный Рeginберт, основатель монастыря Святого Власия в Шварцвальде; справа — аббат Арнольд II (период пребывания в должности — 1247–1276). Над ними расположена сцена Коронавание Богоматери, фланкированная фигурами святого Николая и святого Власия. Церковь, для которой был изготовлен этот переплет, а также дата и вероятное место его создания известны нам как по информации, содержащейся в декоре самого изделия, так и по косвенным данным. Факт стилистических параллелей с произведениями страсбургской ранней готики стоит в одном ряду с датами жизни и местом деятельности Рeginберта и аббата Арнольда II. Высочайшее качество работы позволяет причислить этот переплет к самым выдающимся шедеврам зрелой готики в европейском ювелирном деле. Его декор несет следы влияния французского «лучистого» стиля (главным образом его парижской и реймской разновидностей). Познакомиться с особенностями этого стиля мастер мог как по отдельным зарисовкам архитектурных построек, так и по альбомам, наподобие того, что составил французский художник Виллар д'Оннекур (такими альбомами пользовались не только архитекторы, но и ювелиры).



Приложение

Абак (абака) – плоская плита, венчающая капитель колонны.

«Авиньонское пленение» – период с 1309 по 1377 г., когда папский двор находился в Авиньоне (Франция), под влиянием французского короля. Окончание «Авиньонского пленения» ознаменовало начало Великой Схизмы.

Ажурный орнамент – в архитектуре: декоративный элемент из переплетенных между собой или ветвящихся линий, обычно в верхней части окон (каменная работа), но иногда и на панелях, дверях и т. п. (деревянная работа). Искусный ажурный орнамент – отличительная черта готической архитектуры; формы его иногда служат основой для стилистической классификации. (См. с. 23 внизу.)

Акант (аканф) – стилизованный лиственный орнамент, в основе которого лежат листья растения «медвежья лапа». Имеет античное происхождение; традиционно использовался в декоре капители коринфского ордера.

Акваманиле – небольшой кувшин для воды, использовавшийся священником для омовения рук во время литургии.

Алтарная преграда – в христианском храме: перегородка из дерева или камня, часто украшенная резьбой, отделяющая часть храма, предназначенную для духовенства (алтарь), от помещения для молящихся.

Алтарь-полиптих – заалтарный образ, обычно со скульптурным и живописным декором, состоящий из нескольких створок – центральной и двух (или более) боковых, которые могут открываться и закрываться в различных сочетаниях.

Алькасар (исп.) – укрепленный замок, обычно четырехугольный в плане, с внутренним двором.

Альфардже (араб.) – в испанской и исламской архитектуре: открытый, обычно коробообразный, деревянный потолок с нерельефным орнаментом.

Амвон – аналой или кафедра, стоящая на возвышении в центральном нефе храма, обычно рядом с алтарной преградой.

Антаблемент – в античной архитектуре: опирающаяся на колонны горизонтальная конструкция, состоящая из трех балок (архитрава, фриза и карниза).

Антепендий – покрывало для передней части алтаря.

Апсиды – полукруглый или многоугольный в плане выступ храмового здания, обычно ориентированный на восток.

Арка – конструкция, обычно сложенная из клинчатых камней, образующая криволинейное завершение проема (двери, окна) или пролета (как в мосте) между опорами (колоннами, столбами). Арка принимает на себя распор вышележащих архитектурных конструкций и передает его колоннам или столбам, служащим ее опорой. (См. с. 26 внизу слева.)

Аркада – ряд арок, опирающихся на колонны или столбы; глухая аркада – аркада, вплотную примыкающая к поверхности стены.

Аркбутан – открытая полуарка, передающая распор свода на контрфорс (обычно передает распор свода центрального нефа над крышей бокового нефа на внешний контрфорс).

Армиллярная сфера – небесный глобус, состоящий из комбинации нескольких металлических окружностей, обозначающих пути планет на небесной сфере.

Артесонадо (исп.) – в испанской архитектуре: сформировавшийся под влиянием исламского искусства тип декоративного деревянного потолка, иногда украшенный росписью, а также резьбой. (См. с. 278–279.)

Архивольт – профилированная криволинейная полоса, обрамляющая внутреннюю поверхность арки.

Архитрав – в античной архитектуре: составная часть антаблемента, горизонтальная каменная балка, соединяющая две колонны и несущая на себе фриз и карниз; в общем значении: рама со сложным профилем, охватывающая дверь, окно, арку и т. п.

Асулехо (исп.) – украшенная росписью и глазурованная черепица для покрытия стен и пола. (См. с. 278–279.)

Аттик – в античной архитектуре: стенка над карнизом, венчающим здание; иногда скрывает основание крыши и может принимать форму невысокого этажа.

База – профилированное подножие столба или колонны, расположенное между постаментом и стволом.

Базилика – первоначально: древнеримский зал суда или торговли; в христианской архитектуре: храм с боковыми

нефами (отделенными от центрального рядами колонн), над которыми расположены ряды окон центрального нефа.

Балдахин – свободно стоящий тканый навес, поддерживаемый колоннами; часто устанавливался над объектом религиозного поклонения (например, над рако-табернаклем) и применявшийся в церковных процессиях.

Балясина – вертикальная опора перил, имеющая форму невысокого столбика или колонны, обычно с профилированным стволом.

Баптистерий – часть храма (часто – отдельно стоящее сооружение) для совершения таинства крещения; обычно баптистерий имеют в плане круглую или восьмиугольную форму.

Барабан – цилиндрическое или многогранное основание купола.

Барельеф – разновидность рельефа, в котором выпуклые изображения выступают над плоскостью фона не более чем на половину своего реального объема; низкий рельеф.

Бастион – укрепление, выступающее над углом крепостной ограды.

Башенный фасад – фасад с одной или несколькими башнями.

Боковой неф – в христианском храме: проход, идущий вдоль центрального нефа и отделенный от него рядом колонн или столбов.

Вальмовая крыша – четырехскатная крыша с треугольными боковыми скатами (вальмами) по торцовым сторонам от конька до карниза. Если вальма не доходит до карниза, крыша называется полувальмовой. (См. с. 26 внизу справа.)

Веерный свод – типичная для английской архитектуры форма нервюрного свода, нервюры которого, исходящие из одного угла, расходятся наподобие веера, образуя воронкообразную поверхность. Нервюры выполняют в этой конструкции скорее декоративную, чем конструктивную функцию.

Великая Схизма (Великий Раскол) – период раскола в церкви с 1378 по 1417 г., характеризовавшийся сосуществованием двух линий папства – в Риме и в Авиньоне (так называемые антипапы). Великой Схизме предшествовало «Авиньонское пленение» пап (см. выше).

Венец капелл – система расположенных рядом капелл по периметру

полукруглого или многоугольного в плане хора.

Вестверк – западная часть каролинского или романского храма, обычно состоящая из зала при входе и открывающаяся в неф галереями и капеллами на хорах. Фасад вестверка часто фланкирован башнями.

Вестибюль – помещение перед входом внутрь здания.

Вилла – загородный усадебный дом (в Италии); начиная с эпохи Возрождения вилла приобретает черты дворцовой постройки.

Вимперг – в готической архитектуре: резной фронтон над окном или дверным проемом.

Водосток – водосточная труба, часто с фигурным декором, служащая для отвода дождевой воды с крыши. (См. с. 24 внизу слева.)

Вьмпел – узкая лента ткани, обычно с краткой надписью.

Галерея – первоначально: крытый коридор в замке, открытый с одной стороны, вытянутый в длину церемониальный зал; в христианском храме: балкон, выделенный для определенной группы прихожан (королевского двора, женщин и т. п.) на время богослужения.

Гвельфы и гибеллины – в средневековой Германии и Италии: две политические группировки, соперничавшие за власть над Священной Римской империей. Конфликт между ними начался в Германии в XII в. с противостояния двух правящих родов: Вельфов (известных в Италии как Гвельфы) и Гогенштауфенов (которых итальянцы называли Гибеллинами). Борьба между ними распространилась на Италию, где гвельфы выступали в поддержку папы, а гибеллины отстаивали право императора Священной Римской империи на суверенную власть.

Греческий крест – равноконечный крест.

Гризайль – монохромная живопись, часто имитирующая скульптурный рельеф.

Гусек – S-образный, выпукло-вогнутый профиль.

Дарохранильница – сосуд, обычно изготовленный из драгоценного металла и богато украшенный, служащий вместилищем Святых Даров во время литургии.

Дворец – официальная резиденция правителя или епископа.

Деамбулаторий (обход алтаря) – обходная галерея, примыкающая к стенам апсиды храма; во французской готике деамбулатории имеют в плане круглую или многоугольную форму; в английской готике часто встречаются прямоугольные деамбулатории; в немецкой готике деамбулаторий встречается редко.

Деревянная каркасная конструкция – здание, каркас которого состоит исключительно из деревянных столбов, балок, ригелей и т. д., а пространство между ними заполнено глиной, сырцовым кирпичом, саманом и т. п. (См. с. 27 и 231.)

Диоклетианово окно – полукруглое окно, разделенное вертикальными перегородками на три секции.

Дискос – небольшое блюдо из драгоценного металла, на которое во время литургии возлагается гостия.

Дозорная дорожка – обходная дорожка с парапетом на стене замка или на крыше храма.

Донжон – центральная укрепленная башня замка, в которой располагались жилые покои владельца замка и его семьи.

Есерия – декоративная штукатурная работа в мавританском искусстве. (См. с. 278–279.)

Желобчатая черепица – кровельная черепица с S-образным профилем.

«Жесткий» лиственный орнамент – пластический декор капителей, консолей и т. п., состоящий из жестких скрученных листьев, чаще всего использовался в английской готике.

Жизан (*фр.*) – надгробная статуя, изображающая усопшего.

Зал капитула – в английских соборах и монастырях: зал для собраний капитула (правления); обычно многоугольный или круглый в плане.

Зальный храм – тип храма, имеющего центральный и боковой нефы равной (или почти равной) высоты; особенно распространен в немецкой готике. (См. с. 19.)

Замковый камень – клин, образующий середину арки и свода; иногда с рельефной обработкой.

Заупокойная часовня – в английских храмах: часовня для совершения служб за упокой души усопшего.

Звездчатый свод – позднеготическая форма свода, в которой нервюры

(в первую очередь лъерны) образуют звездчатый узор. (См. ил. на с. 22 и 23.)

«Изабеллинский» стиль – архитектурно-декоративный позднеготический стиль, популярный в Испании во второй половине XV в. (назван в честь испанской королевы Изабеллы I).

Иконография – система символов, лежащая в основе того или иного произведения искусства.

Импост – каменная плита, расположенная над капителью колонны или столба, иногда встроенная в стену, служащая опорой для пяты арки.

Инквизиция – церковный суд, созданный для борьбы с ересью. Формально инквизиция была учреждена в 1231 г., когда папа Григорий IX назначил комиссию по расследованию дела о ереси катаров в Южной Франции. Испанская инквизиция была основана по инициативе «католических монархов» – Фердинанда II и Изабеллы Испанских – в 1478 г. Являясь, по существу, одной из ветвей власти и будучи в целом независимой от папства, испанская инквизиция играла ведущую роль в преследовании крещеных евреев и мавров.

Интарсия – вид инкрустации на мебели, где изображения создаются из специально подобранных по цвету и форме тонких пластин дерева (иногда – слоновой кости и перламутра). Использовалась также в декоре стенных панно.

Каветто – вогнутый профиль, имеющий в плане форму четверти окружности.

Камея – резной драгоценный или полудрагоценный камень с выпуклым, рельефным изображением. Часто изготавливается из многослойного камня, благодаря чему фон и изображение окрашены в разные цвета.

Кампанила – колокольня, обычно стоящая отдельно от основного здания (как правило, при храме).

Каннелюры – узкие вертикальные желобки в стволе колонны или пилястра.

Капелла – небольшое отдельное помещение для религиозных обрядов, либо часть более крупного здания, либо отдельно стоящее сооружение.

Капитель – профилированное или резное оформление верхней части колонны или столба, принимающее на себя тяжесть вышележащей

конструкции и передающее ее стволу вертикальной опоры; обычно декорирована.

Карниз – профилированная горизонтальная балка, венчающая здание или стену; декоративный элемент, разделяющий стену и кровлю.

Квадрифолий – «четырехлистник», декоративный элемент в виде равноконечного креста с округлыми лопастями («листьями»).

Кватроченто – наименование XV века как периода раннего Возрождения в развитии итальянского искусства. Этим термином часто обозначают стиль искусства, характерный для раннего Ренессанса, в частности работы Мазаччо, Брунеллески, Донателло, Боттичелли, Фра Анжелико и др. Ему предшествовала эпоха треченто (см. ниже).

Кессоны – декоративные углубления с профилированными стенками, обычно квадратные или многоугольные, на поверхности стены, потолка или свода.

Киворий – декоративный сосуд, обычно из драгоценных металлов, для хранения Святых Даров; ларец для хранения Святых Даров, помещавшийся под балдахином.

Килевидная арка – арка, образованная четырьмя дугами. Две выпуклые нижние дуги соединяются с двумя вогнутыми верхними, смыкающимися в заостренной вершине.

Клуазоне – вид эмали, перегородчатая эмаль, в которой краски разделяются тонкими металлическими ленточками, припаянными ребром к поверхности металла.

Клуатр – в монастыре: прямоугольный в плане внутренний двор, окруженный галереями с колоннадой под крышей или сводами и отделяющий храмовую часть от жилых помещений.

Колонна – вертикальная опора, круглая в поперечном сечении и обычно состоящая из базы, длинного ствола (часто с легкой выпуклостью посередине) и капители.

Колоннада – ряд колонн, несущих на себе арки или антаблемент.

Колоссальный ордер – архитектурный ордер, между колоннами или пилястрами которого помещается несколько этажей здания.

Консоль – закрепленный в стене или столбе выступающий камень

(часто художественно оформленный, с листовным декором или изображением головы), служащий опорой для балки, арки или статуи.

Контрапост – в изобразительном искусстве: поза, характеризующаяся контрастным расположением симметричных или противостоящих друг другу частей человеческого тела (рук, ног, верхней и нижней половины тела).

Контрфорс – вертикальный каменный или кирпичный устой, укрепляющий стену, противодействующий боковому распору арки, крыши или свода.

Конха – полуцилиндрическая апсида, обычно перекрытая полукуполом.

Крабб – резной готический орнамент в виде стилизованных листьев, обычно украшающий пинакли, пиппы и т. п. (См. с. 24.)

Крипта – подземное или полуподземное помещение в храме, обычно под хором, служащее местом погребения или хранения реликвий.

Крестовый свод – свод, образованный пересечением под прямым углом поверхностей двух цилиндрических сводов.

Круглый свод – полукруглый в поперечном сечении купол или свод без барабана.

Купол – выпуклое, обычно полусферическое перекрытие круглого, квадратного или многоугольного в плане пространства здания.

Лантерна – небольшая башенка с оконными проемами на вершине купола, служащая для освещения подкупольного пространства.

Ланцетное окно – окно, увенчанное стрельчатой аркой.

Латинский крест – неравноконечный крест, в котором продольная линия длиннее поперечной.

Лен (фьёф) – в средневековом праве: земля, пожалованная сеньором во владение своему вассалу в обмен на клятву вассальной верности.

Ликвидация монастырей в Англии – проведенное Генрихом VIII в 1536–1540 гг. закрытие монастырей в Англии и Уэльсе с конфискацией монастырских земель и имущества. Генрих VIII преследовал две цели: ослабить власть церкви и пополнить казну; значительная часть монастырской собственности отошла во

владение аристократов и мелкопоместных дворян.

Лоджия – галерея с колоннадой или портик, открытый с одной, двух или трех сторон. Может являться частью какого-либо из этажей здания (в том числе первого) или отдельным сооружением.

«Лучистый» стиль – стиль готической архитектуры, популярный во Франции с середины XIII до середины XIV вв. Для «лучистого» стиля характерны обилие витражей и «лучеобразная» форма ажурного декора окна-розы (от которой и произошло его название). Главный образец этого стиля – парижская часовня Сент-Шапель. «Лучистый» стиль был второй в хронологическом порядке формой французской готики; на смену ему пришла «пламенеющая» готика (см. ниже).

Льерн – в нервюрном своде: короткое дополнительное ребро, связывающее другие нервюры, но само не связанное ни с пятами свода, ни с замковым камнем.

Люкарна – небольшой оконный проем в крыше или шпиле.

Люнет – арочный проем в стене или своде, обычно над дверью или окном, имеющий форму полукруга или сегмента; в широком значении: любой архитектурный элемент, имеющий форму полукруга или полумесяца.

Мандорла – в христианской живописи: изображение миндалевидного сияния вокруг фигур Христа и Богоматери.

Мануэлино – позднеготический и раннеренессансный архитектурно-декоративный стиль в Португалии в начале XVI в. (назван в честь короля Мануэла I).

Мартирий – гробница мученика; храм, построенный на месте гибели мученика.

«Маэста» (ит.) – живописное изображение Богоматери, восседающей на престоле.

Минарет – высокая башня, предназначенная для призыва мусульман к молитве.

Минбар (мимбар) (араб.) – кафедра в мечети для чтения Корана и проповедей.

Михраб (араб.) – ниша для молитвы в мечети, обращенная в сторону Мекки.

Молельня – небольшая частная капелла.

Монастырь – комплекс построек, предназначенных для жизни монашеского братства. Главные элементы монастырского комплекса: храм, клуатр, зал капитула (предназначенный для собраний руководства монастыря), рефекторий (трапезная) и dormitorio (спальные помещения).

Монашеский хор – отгороженное пространство монастырского храма, предназначенное для монахов. Обычно здесь устанавливались особые резные сиденья.

Монолит – колонна, столб и т. п., высеченные из цельного куска камня.

Мудехар (араб.) – испанский стиль декоративного искусства, основанный на подражании исламским формам. (См. с. 278–279.)

Нартекс – большой портик или вестибюль у главного (западного) входа средневекового храма.

Неоготика – направление в европейской архитектуре XIX в., основанное на стремлении возродить готический стиль.

Нервюрный свод – свод, распор которого принимает на себя каркас из диагональных нервюр. (См. с. 22.)

Нервюры (ребра) – каменные или кирпичные арки, образующие каркас свода. Имея прежде всего конструктивное значение, в поздней готике нервюры становятся также важным элементом декора, образуя на сводах разнообразные и сложные узоры. (См. с. 22 и 23 сверху.)

Нимб – в изобразительном искусстве: условное изображение сияния вокруг головы святого, обычно в виде золотого круга.

Обелиск – четырехгранный, сужающийся кверху столб с заостренным пирамидальным или коническим завершением.

Октагон – восьмиугольное в плане здание.

Отступ – на внешней стене храма: скошенная часть стены, выступающая над нижними стенами и защищающая их от дождя.

Палладианский стиль – направление в европейской архитектуре, заложенное итальянским архитектором Андреа Палладио (1508–1580), строгая форма классицизма, восходящая к архитектуре Древнего Рима.

Пальметка (пальметта) – декоративный мотив в виде стилизованных пальмовых листьев.

Парапетная плита – каменная плита, венчающая стену или другую архитектурную конструкцию.

Парус (пандатив) – элемент строительной конструкции, имеющий форму сферического треугольника и обеспечивающий передачу тяжести купола находящимся под ним подпружным аркам и столбам.

Патио – в испанской архитектуре: внутренний двор.

Пергола – коридор из трельяжей, увитых стеблями растений.

«Перпендикулярный» стиль – последний из трех основных стилей готической архитектуры в Англии, ок. 1330–1530 гг. Характеризуется сравнительной простотой декора и преобладанием устремленных ввысь вертикальных линий, от которых и получил свое название. Ему предшествовал «украшенный» стиль (см. ниже).

Перспектива – система изображения пространства и объемных тел на плоскости. Существует несколько способов передачи пространственной глубины. К простейшим относятся метод наложения (один предмет изображается поверх другого, частично перекрывая его) и метод градации (близкие к зрителю предметы изображаются более крупными, чем удаленные). В системе воздушной перспективы удаленные сцены изображаются в менее ярких тонах, со смягченными очертаниями и более расплывчато, чем близкие.

В западном изобразительном искусстве начиная с эпохи Возрождения главной системой перспективы оставалась линейная (прямая), в которой реальные или воображаемые лучи, исходящие от всех точек предмета, сходятся в выбранной точке (или нескольких точках) пространства на горизонте. Как формальный метод эта система была разработана в Италии в начале XV в., хотя эмпирическое чувство линейной перспективы развилось в Италии и Северной Европе уже в позднее Средневековье.

Пилястр (пилястра) – прямоугольная колонна, встроенная в стену, чаще выполняющая не столько конструктивную, сколько декоративную функцию.

Пинакль – башенка, часто с пышным декором, венчающая вимперг, контрфорс, шпиль и т. п.

«Пламенеющая» готика – последний в хронологическом порядке стиль французской

готической архитектуры, получивший свое название от мотивов архитектурного декора, напоминающих языки пламени. «Пламенеющая» готика пришла на смену «лучистому» стилю (см. выше).

Платереско – стиль архитектурного декора, отличающийся чрезвычайной пышностью форм, популярный в Испании в конце XV – начале XVI вв.

Подковообразная арка – арка, имеющая луковичеобразную форму, встречается в основном в исламской архитектуре.

Подступень – передняя поверхность ступени лестницы.

Позолота – покрытие тонким слоем золота.

Портик – крытый проход, образованный колоннадой или аркадой и расположенной параллельно им стеной.

Постамент – квадратная или профилированная плита под базой колонны; любое основание, подножие.

Потир – чаша, обычно изготовленная из драгоценного металла и богато украшенная, используемая для вина в таинстве причастия.

Поясок – горизонтальный каменный профиль, выступающий из стены и служащий границей между двумя ярусами.

Пределла – нижняя часть, подножие алтарного образа-полиптиха или раки; длинная узкая картина, помещенная под центральной створкой полиптиха и обычно включающая несколько тематически связанных с ним сцен.

Пресбитерий – пространство в центральной части хора, предназначенное для священника.

Продольное ребро сводов – вспомогательное ребро, проходящее через все нервюрные своды параллельно стенам нефа.

Просвечивающая эмаль (прозрачная эмаль) – вид эмали с просвечиванием поверхности металла, украшенной гравировкой, через прозрачные эмалевые слои.

Пучок колонн – вертикальная опора, образованная системой соединенных друг с другом тонких колонн или массивным опорным столбом, окруженным несколькими колоннами (связанными или свободно стоящими).

Пфальц (нем.) – одна из главных построек на территории средневеко-

вого замка, в которой обычно находился церемониальный зал.

Пята – точка, в которой ребро свода или арка встречается со своей опорой.

Ранняя английская готика – первый в хронологическом порядке стиль готической архитектуры в Англии, ок. 1170–1240 гг.

Реконкиста – процесс постепенного отвоевания христианами испанских и португальских земель у мавров, покоривших в начале VIII в. значительную часть Пиренейского полуострова. Реконкиста завершилась в 1482 г. с потерей маврами Гранады.

Реликварий – вместилище (ларец, сосуд), обычно богато украшенное, для хранения священных реликвий, обычно мощей святых.

Ретабло – заалтарный образ, украшенный живописными или скульптурными произведениями.

Ретрохор – в большом храме: область хора за главным алтарем.

Рефекторий – трапезная.

Реформация – общественное движение XVI в., начавшееся как борьба за реформирование Римско-католической церкви и приведшее к созданию протестантской церкви. Этот раскол в христианстве повлек за собой серьезные политические последствия: вся Европа разбилась на два враждующих лагеря. Ведущими деятелями Реформации были Мартин Лютер, Ян Гус и Жан Кальвин.

Роза (окно-роза) – круглое, обычно большое окно, заполненное ажурным орнаментом.

Руст – крупный каменный квадрат, лицевая поверхность которого оставляется грубо околотов; в кладке позволяет создать впечатление массивности и мощи.

Сакристия – отдельное помещение в храме, служащее местом облачения священника и хранения ритуальных принадлежностей.

Санктуарий – область главного алтаря храма.

Свободные искусства – семь основных предметов средневекового образования (противопоставляемые ремеслам), разделявшиеся в своей совокупности на тривиум и квадривиум. Тривиум включал грамматику (латинский язык), диалектику (логику) и риторику; квадривиум – геометрию, арифметику, музыку и астрономию.

Свод – каменное перекрытие здания, основанное на арочном

принципе. Развитие форм свода, конструкция которых постоянно усложнялась, играло ключевую роль в развитии готической архитектуры. (См. с. 22–23.)

Связанная колонна – колонна, тыльной стороной входящая в массив опорного столба или стены и недоступная для всестороннего обозрения.

Священная Римская империя – государство, охватывавшее большую часть территорий Центральной Европы и игравшее важную роль в политике Средневековья и Ренессанса. Основанная Карлом Великим по образцу Римской империи, она обрела реальное политическое значение с коронацией Оттона I в 962 г. Императором Священной Римской империи становился представитель германского правящего рода, избранный другими германскими князьями (электорами; см. ниже). К середине XIII в. в состав империи входили все германские земли, Австрия, Швейцария, восточные области Франции, Северная и Центральная Италия, Нидерланды и Богемия (ныне входит в состав Чехии и Словакии).

Сетчатый свод – позднеготическая форма нервюрного свода, в котором нервюры образуют решетку. (См. с. 22 внизу слева.)

Синкопированная аркада – две глухие аркады, расположенные таким образом, что колонны передней аркады совмещаются с центральными точками арок заднего ряда.

Слуховое окно – оконный проем, рама которого поставлена вертикально на наклонную поверхность ската крыши.

Софит – нижняя поверхность архитектурной детали (арки, карниза и т. д.).

Средник – вертикальная перегородка, разделяющая главные секции большого окна.

Средокрестие – в христианском храме: область пересечения центрального нефа с трансептом; обычно венчается башней или куполом.

Столб – вертикальная несущая конструкция; в отличие от колонны не имеет базы и капители и в поперечном сечении может быть не только круглым, но и квадратным, прямоугольным или многоугольным.

Ступенчатый зальный храм – зальный храм, в котором боковые

нефы немного ниже центрального. (См. с. 19.)

Схоластика – метод и доктрина средневековой науки. В качестве метода схоластика представляет собой тщательный анализ текста путем строго выдержанного в правилах логики процесса постановки вопросов и предложения ответов на них. В качестве доктрины схоластика включает в себя теологию, право, философию и медицину, которые преподавались в средневековых университетах. Значительную часть схоластики составляло христианское истолкование учения Аристотеля, с положением о верховенстве веры над разумом.

Табернакль – небольшой ларец под ажурным шатром, вместилище для Святых Даров или реликвии.

Тимпан – в средневековой архитектуре: полукруглая область над перемычкой дверного проема, ограниченная аркой и часто украшенная рельефом или мозаикой.

Типы храма – базилика (см. выше и с. 18); зальный храм и ступенчатый зальный храм (см. с. 19); зальный храм с двухчастным пространством интерьера и зальный храм с нерасчлененным пространством интерьера (см. с. 19 внизу слева); храм центрической планировки (см. с. 20 слева).

Торус – вал, один из главных компонентов базы колонны.

Травея (пролет) – одно из основных структурных подразделений здания, прямоугольная в плане пространственная ячейка, ограниченная по углам четырьмя опорами, несущими свод.

Трансепт – часть крестообразного в плане храма, расположенная под прямым углом к центральному нефу. Пересечение центрального нефа и трансепта образует средокрестие.

Трехцентровая арка – плоская арка, напоминающая по форме ручку корзины, с двумя боковыми дугами, образующими сегмент окружности значительно большего диаметра. (См. с. 26 внизу слева.)

Треченто – наименование XIV века как периода в развитии итальянского искусства. Иногда этот период считают «Проторенессансом», заложившим основу для формирования искусства раннего Ренессанса в следующем столетии (кватроченто). Крупнейшими мастерами эпохи треченто были Джотто, Дуччо,

Симоне Мартини, братья Лоренцетти и представители семейства Пизано.

Триумфальная арка – в античной архитектуре: монументальная арка, воздвигавшаяся в честь императора или в ознаменование выигранного сражения; обычно состояла из трех пролетов.

Трифорий – продольная боковая декоративная галерея на втором ярусе готического храма, между аркадой и верхним ярусом центрального нефа. (См. с. 18.)

Тьерсерон – в готическом своде: декоративная нервюра, идущая от угла травеи.

«Украшенный» стиль – второй в хронологическом порядке стиль готической архитектуры в Англии, ок. 1240–1330 гг., пришедший на смену ранней готике. Его основными характеристиками являются развитие форм ажурного орнамента и использование килевидной арки. На смену ему пришел «перпендикулярный» стиль (см. выше).

Фасад – внешняя, лицевая сторона здания; вертикальная поверхность здания или его части. Глухой фасад – сугубо декоративный фасад, не являющийся конструктивной частью здания.

Фиал – резное декоративное увенчание пинаклей, щипцов, контрфорсов и т. д.; в готической архитектуре фиалы обычно имели форму стилизованных листьев.

Флагелланты – религиозное братство, состоявшие в котором мужчины и женщины бичевали себя во время публичных процессов. Самобичевание являлось средством духовной дисциплины либо формой покаяния в собственных грехах или грехах мира.

Фреска – живопись водяными красками по сырой штукатурке (пигменты связываются с высыхаю-

щей штукатуркой и образуют чрезвычайно стойкое изображение).

Фриз – горизонтальная полоса архитектурного декора; в античной архитектуре: составная часть антаблемента, горизонтальная балка, расположенная между архитравом и карнизом.

Хор – часть христианского храма, предназначенная для совершения богослужений; область храма к востоку от средокрестия.

Центральный неф – центральное пространство церкви, от западного портала до хора или алтаря, обычно фланкированное боковыми нефами.

Центрическое здание – постройка, имеющая в плане круглую или многоугольную форму либо форму греческого креста.

Цилиндрический свод – свод, имеющий в поперечном сечении форму полукруга.

«Черная смерть» – эпидемия бубонной чумы, свирепствовавшая в Европе в 1347–1351 гг. Чума была занесена в Европу из Китая и распространялась по торговым маршрутам. Достигнув в 1347 г. Черного моря, она захлестнула Италию, Францию и другие европейские страны. Считается, что эпидемия унесла по меньшей мере четверть населения Европы; в отдельных регионах уровень смертности мог достигать трех четвертей населения. «Черная смерть» повлекла за собой продолжительные тяжелые последствия в социально-экономической жизни той эпохи, отразившись также на религиозной сфере.

Шанлеве – вид эмали, выемчатая эмаль, в которой эмалевая масса заполняет углубления в металлической поверхности.

Шишка – выступающий замковый камень, обычно украшенный

росписью или резьбой, в котором соединяются ребра свода.

Шпиль – вертикальное острие, верхушка здания в виде сильно вытянутого вверх конуса или пирамиды.

Щипец – верхняя часть стены здания, расположенная между двумя скатами крыши; обычно имеет треугольную, иногда ступенчатую или криволинейную форму. Может выполнять сугубо декоративную функцию, как, например, над порталом готического собора (такие щипцы часто украшались пластическим декором). (См. с. 26 внизу справа.)

Эдикула – архитектурное обрамление ниши или проема в стене, обычно состоящее из двух колонн, опирающихся на подножие.

Эклектизм – смешение архитектурных стилей, относящихся к различным историческим эпохам.

Электор – курфюрст (князь) Священной Римской империи, обладавший правом избирать императора. С середины XIV в. электоров было семеро: король Богемии, герцог Саксонский, пфальцграф Рейнский, маркграф Бранденбургский и архиепископы Майнцский, Трирский и Кельнский.

Ячейка свода (лопасть свода) – область свода между нервюрами.

En-délit (фр.) – колонна, структура которой имеет скорее вертикальную, чем горизонтальную ориентацию; в раннеготической архитектуре колонны такого типа обычно были отдельно стоящими.

Enfeu (фр.) – стоящий в нише; в узком значении: гробница, установленная в нише стены храма.

Exvoto (лат.) – сделанное во исполнение обета, обычно после

исполнения молитвенной просьбы; votivный дар.

Imitatio (лат.) – в античной риторике: подражание достойным образцам.

Mensa (лат.) – алтарный стол.

Mur épais (фр.) – толстая стена, характерная особенность романской архитектуры; mur épais évidé – толстая стена с внутренним коридором.

Piano nobile (ит.) – первый, главный этаж большого жилого дома или палатцо.

Pilier cantonné (фр.) – опорный столб, состоящий из цилиндрического главного ствола и четырех связанных колонн.

Tas-de-charge (фр.) – каменная кладка, образующая нижний слой нервюры готического свода; система взаимосвязанных каменных клиньев между пятой свода и точкой расхождения нервюр. (См. с. 155 вверху слева.)

Trompe-l'oeil (фр.) – живописное произведение, создающее иллюзию реального присутствия в помещении изображенных предметов.

Veduta (ит.) – топографически точное изображение города или пейзажа.

Библиография

Die Bibliographie ist nach der Reihenfolge der Hauptbeiträge dieses Bandes geordnet. Sie verbindet den Nachweis der von den Autoren jeweils benutzten Literatur mit weiterführenden Literaturhinweisen. Gelegentliche Wiederholungen eines Titels sind bei diesem Ordnungsschema unvermeidlich. Daß es sich in jedem Fall nur um eine sehr begrenzte Auswahl handelt, versteht sich.

ROLF TOMAN
Einleitung

Assunto, R.: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1982²
Bandmann, G.: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1994¹⁰
Binding, G.: Beiträge zum Gotik-Verständnis, Köln 1995
Camille, M.: Die Kunst der Gotik. Höfe, Klöster und Kathedralen, Köln 1996
Châtelet, A. / Recht, R.: Ausklang des Mittelalters: 1380–1500, München 1989
Dinzelbacher, P. Hogg, J. Lester (Hrsg.): Kulturgeschichte der christlichen Orden, Stuttgart 1997
Dinzelbacher, P. (Hrsg.): Europäische Mentalitätsgeschichte, Stuttgart 1993
Duby, G.: Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980 – 1420, Frankfurt a. M. 1992
Duby, G.: Wirklichkeit und höfischer Traum. Zur Kultur des Mittelalters, Berlin 1986
Eberlein, J. K. / Jakobi-Mirwald, C.: Grundlagen der mittelalterlichen Kunst: Eine Quellenkunde, Berlin 1996
Eco, U.: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München / Wien 1991
Erlande-Brandenburg, A.: Gotische Kunst, Freiburg i. Br.
Erlande-Brandenburg, A.: Triumph der Gotik: 1260–1380, München 1988
Grodecki, L. / Prache, A. / Recht, R.: Architektur der Gotik, Stuttgart / Mailand 1976
Huizinga, J.: Das Problem der Renaissance, 1920, Neuaufl. Berlin 1991
Huizinga, J.: Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1975¹¹
Jantzen, H.: Die Gotik des Abendlandes, 1962, Neuaufl. Köln 1997
Jantzen, H.: Kunst der Gotik: Klassische Kathedralen Frankreichs – Chartres, Reims, Amiens, Reinbek b. Hamburg 1957, Neuaufl. Berlin 1987
Kimpel, D. / Suckale, R.: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270, München 1985 (überarbeitete Studienausgabe 1995)
Le Goff, J.: Die Intellektuellen im Mittelalter, Stuttgart 1986
List, C., W. Blum: Sach-Wörterbuch zur Kunst des Mittelalters, Stuttgart und Zürich 1996
Mâle, É.: Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk, Stuttgart / Zürich 1994 (basierend auf L'Art religieux du XIIIe siècle en France, Paris 1958⁹)
Mirscher, A.: Revision der europäischen Geschichte, Freiburg / München 1971
Nussbaum, N.: Deutsche Kirchenbau-

kunst der Gotik, Darmstadt 1994
Panofsky, E.: Abt Suger von St-Denis, In: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975
Panofsky, E.: Gotische Architektur und Scholastik, Köln 1989
Pieper, J.: Scholastik. Gestalten und Probleme der mittelalterlichen Philosophie, München 1960
Sauerländer, W.: Das Jahrhundert der großen Kathedralen, 1140–1260, München 1990
Schwaiger, G. (Hrsg.): Mönchtum, Orden, Klöster, München 1993
Sedlmayr, H.: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, Neuaufl. Freiburg i. Br. 1993
Simson, O. von: Das Mittelalter II: Das Hohe Mittelalter (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. VI), Berlin 1972
Simson, O. von: Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt 1972²
Warnke, M.: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt 1976

BRUNO KLEIN
Beginn und Ausformung der gotischen Architektur in Frankreich und seinen Nachbarländern

Überblicksdarstellungen
Binding, G. / Speer, A. (Hrsg.): Abt Suger von Saint-Denis, »De Consecratione«, kommentierte Studienausgabe, Köln 1996
Bruyne, E. de: Etudes d'esthétique médiévale, 3 Bde., Brügge 1946
Dehio, G. / Bezold, G. von: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt, 2 Text- und 5 Tafelbände, Stuttgart 1884–1901 (Reprint Hildesheim 1969)
Duby, G.: Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980–1420, Frankfurt 1980
Erlande-Brandenburg, A.: La Cathédrale, Paris 1989
Frankl, P.: Gothic Architecture, Harmondsworth, Baltimore 1962
Frankl, P.: The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries, Princeton, 1960
Götz, W.: Zentralbau- und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur, Berlin 1968
Grodecki, L. / Prache, A. / Recht, R.: Architektur der Gotik, Stuttgart 1986
Gross, W.: Gotik und Spätgotik, Frankfurt a. M. 1969
Jantzen, H.: Die Gotik des Abendlandes, Idee und Wandel, Köln 1962
Panofsky, E.: Gotische Architektur und Scholastik: Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Thomas Frangenberg, Köln 1989
Sauerländer, W.: Das Jahrhundert der großen Kathedralen, (Universum der Kunst 369), München 1989

Sauerländer, W.: Die Ste-Chapelle du Palais Ludwigs des Heiligen, In: Jahrbuch der bayrischen Akademie der Wissenschaften, 1977, 1–24
Sedlmayr, H.: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950
Simson, O. von: Die gotische Kathedrale, Beiträge zu ihrer Entstehung, Darmstadt 1968
Simson, O. von: Das Mittelalter, Bd. II, Das hohe Mittelalter (=Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1976

Architekten, Bautechnik und Bauorganisation
Binding, G.: Baubetrieb im Mittelalter, Darmstadt 1993
Binding, G. u. a.: Der mittelalterliche Baubetrieb Westeuropas. Katalog der zeitgenössischen Darstellungen, Köln 1987, und Nachträge, Köln 1992
Castelfranchi Vegas, L. (Hrsg.): Die Baukunst im Mittelalter, Solothurn / Düsseldorf 1994
Claussen, P. C.: Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250, In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46–47, 1993–94, 142–160
Colombier, P. du: Les Chantiers des cathédrales, Paris 1973
Hahnloser, H. R.: Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs ms.fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz 1972
Kimpel, D.: Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique, In: Bulletin Monumental, 139, 1977, 195–222
Kimpel, D.: Ökonomie, Technik und Form in der hochgotischen Architektur, In: Clausberg, K. u. a. (Hrsg.), Bauwerk und Bildwerk im Mittelalter, Gießen 1981, 103–125
Kraus, H.: Gold was the Mortar, The Economics of Cathedral Building, London, Boston 1979
Recht, R. (Hrsg.): Les Bâisseurs des cathédrales gothiques, Straßburg 1989
Schöller, W.: Die rechtliche Organisation des Kirchenbaus im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaus. Baulast – Bauherrschaft – Baufinanzierung, Köln, Wien, 1989
Ungewitter, G. G.: Lehrbuch der gotischen Konstruktionen, neu bearbeitet von Mohrmann, K., 2 Bde., Leipzig 1890–92
Warnke, M.: Bau und Überbau, Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt a. M. 1976

Gotische Architektur in Frankreich

Allgemein
Aubert, M. / Maillé, G. de: L'Architecture cistercienne en France, 2 Bde., Paris 1943
Bony, J.: French Gothic Architecture of the 12th and 13th centuries, Berkeley / Los Angeles / London 1983
Branner, R.: Saint Louis and the Court-Style in Gothic Architecture, London 1965

Erlande-Brandenburg, A. / Mérel-Brandenburg, A.-B.: Histoire de l'architecture française du moyen âge à la renaissance (IVe siècle – début XVIe siècle), Paris 1995
 Kimpel, D. / Suckale, R.: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270, München 1985
 Lasteyrie, R. de: L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique, 2 Bde., Paris 1926/27
 Schlink, W.: Die Kathedralen Frankreichs, München 1978
 Viollet-le-Duc, E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 10 Bde., Paris 1858–68

Studien zu einzelnen Regionen und mehreren Bauten

Bideault, M. / Lautier, C.: Île-de-France gothique 1: Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis, Paris 1987
 Blomme, Y.: Poitou gothique, Paris 1993
 Branner, R.: Burgundian Gothic Architecture, London 1960
 Burnand, M.-C.: La Lorraine gothique, Paris 1989
 Freigang, C.: Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc, Worms 1992
 L'Architecture normande au Moyen Age. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (28 septembre – 2 octobre 1994), publiés sous la direction de Maylis Baylé, 2 Bde., Caen, Condé-sur-Noireau 1997
 Mussat, A.: Le Style gothique dans le ouest de la France (XIIe–XIIIe siècles), Paris 1963
 Thiébaud, J.: Les Cathédrales gothiques en Picardie, Amiens 1987

Einzelne Bauten (in deren alphabetischer Reihenfolge)

Murray, S.: Notre-Dame cathedral of Amiens. The Power of Change in Gothic, Cambridge/Mass. 1996
 Titus, H. B.: The Auxerre Cathedral Chevet and Burgundian Gothic Architecture, In: Journal of the Society of Architectural Historians, 47, 1988, 45–56
 Murray, S.: Beauvais Cathedral. Architecture of Transcendence, Princeton 1989
 Branner, R.: La Cathédrale de Bourges, Paris, Bourges 1962
 Michler, J.: Zur Stellung von Bourges in der gotischen Baukunst, In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 41, 1979, 27–86
 Ribault, J.-Y.: Un Chef-d'oeuvre gothique: la cathédrale de Bourges, Arcueil 1995
 Klein, B.: Saint Yved in Braine, Köln 1984
 Caviness, M. Harrison: Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims an Braine. Ornatus elegantiae varietate stupendae, Princeton 1990
 Lambert, E.: Caen roman et gothique – ses abbayes et son château, Caen 1935
 Corsepius, K.: Notre-Dame-en-Vaux. Studien zur Baugeschichte des 12. Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne, Stuttgart 1997
 Prache, A.: Lumières de Chartres, Paris 1989

Prache, A.: Observations sur la construction de la cathédrale de Chartres au XIIIe siècle, In: Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, 1990, 327–350
 Erlande-Brandenburg, A.: Chartres dans la lumière de la foi, Paris 1986
 Branner, R.: Chartres Cathedral, London 1969
 Aubert, M.: La Cathédrale de Chartres, Paris 1952
 Klein, B.: Chartres und Soissons, Überlegungen zur gotischen Architektur um 1200, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, 437–466
 Davis, M.: The Choir of the Cathedral of Clermont-Ferrand, the Beginning of Construction and the Work of Jean Deschamps, In: Journal of the Society of Architectural Historians, 40, 1981, 181–202
 Herschmann, J.: The Norman Ambulatory of Le Mans Cathedral and the Chevet of the Cathedral of Coutances, In: Gesta 20, 1981, 323–332
 Clark, W. W.: Laon Cathedral. Architecture: The Aesthetics of Space, Plan and Structure, London 1987
 Seymour, C.: La Cathédrale Notre-Dame de Noyon au XIIIe siècle, Paris, Genf 1975
 Polk, T.: St-Denis, Noyon and the Early Gothic Choir, Frankfurt a. M., Bern 1982
 Erlande-Brandenburg, A.: Notre-Dame de Paris, Paris 1991
 Kimpel, D.: Die Querhausarme von Notre-Dame in Paris und ihre Skulpturen, Bonn 1971
 Sauerländer, W.: Die Ste-Chapelle du Palais Ludwig des Heiligen, In: Jahrbuch der bayrischen Akademie der Wissenschaften, 1977, 1–24
 Hacker-Sück, L.: La Ste-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen-Age en France, In: Cahiers archéologiques 13, 1962, 217–257
 Leniaud, J.-M. / Perrot, F.: La Sainte-Chapelle, Paris 1991
 Clark, W. W.: Spatial Innovations in the Chevet of Saint-Germain-des-Prés, In: Journal of the Society of Architectural Historians 38, 1979, 348–365
 Maillé, Marquise E. de: Provins, les monuments religieux, 2 Bde., Paris 1939
 Ravaux, J.-P.: Les Campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIIIe siècle, In: Bulletin Monumental, 137, 1982, 7–66
 Reinhardt, H.: La Cathédrale de Reims, Paris 1963
 Hamann-MacLean, R. / Schüssler, I.: Die Kathedrale von Reims. Die Architektur, 3 Bde., Stuttgart 1993
 Kunst, H. J. / Schenkluhn, W.: Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen, Frankfurt a. M. 1988
 Kurmann, P.: La Façade de la cathédrale de Reims, 2 Bde., Paris, Genf 1987
 Prache, A.: Saint-Remi de Reims. L'oeuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique, Genf 1975
 Lanfry, G.: la Cathédrale après la conquête de la Normandie jusqu'à l'occupation anglaise, Rouen 1960

Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium, hrsg. von Paula Lieber Gerson, New York 1986
 Crosby, S. McKnight: The Royal Abbey of Saint Denis from its Beginnings to the Death of Suger, 475–1151, New Haven, London 1987
 Formigé, J.: L'Abbaye royale de Saint-Denis, recherches nouvelles, Paris 1965
 Winterfeld, D. von: Gedanken zu Sugers Bau in St-Denis, In: Festschrift für Martin Gosebruch, München 1984, 92–107
 Bruzelius, C. A.: The 13th-century Church at Saint-Denis, New Haven, London, 1985
 Henriot, J.: Un Édifice de la première génération gothique; l'abbatiale de Saint-Germer-de-Fly, In: Bulletin Monumental, 143, 1985, 93–142
 Hélot, P.: La Basilique de Saint-Quentin, Paris 1967
 Vermand, D.: La Cathédrale Notre-Dame de Senlis au XIIIe siècle, Senlis 1987
 Henriot, J.: La Cathédrale Saint-Étienne de Sens: le parti du premier maître et les campagnes du XIIe siècle, In: Bulletin Monumental, 140, 1982, 81–174
 Sandron, D.: La Cathédrale de Soissons, architecture du pouvoir, Paris 1998
 Hélot, P.: Le Choeur de la cathédrale de Tournai et l'architecture du XIIIe siècle, In: Bulletin de l'Académie royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), 1963, 31–54
 Bongartz, N.: Die frühen Bauteile der Kathedrale in Troyes. Architekturgeschichtliche Monographie, Stuttgart 1979
 Davis, M.: On the Threshold of the Flamboyant: The second Campaign of Construction of Saint-Urbain, Troyes, In: Speculum 59, 1984, 847–884
 Bruzelius, C. A.: The second Campaign at Saint-Urbain at Troyes, In: Speculum 62, 1987, 635–640
 Salet, F.: St-Urbain de Troyes, In: Congrès Archéologique de France, Troyes, 113, 1955, 96–122
 Salet, F.: La Madeleine de Vézelay, Paris 1948

Festungsbau

Mesqui, J.: Châteaux et enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence, 2 Bde., Paris 1991–93

Italien

Enlart, C.: Origines françaises de l'architecture gothique en Italie, Paris 1894
 Wagner-Rieger, R.: Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, 2 Bde., Graz 1956/57

Spanien und Portugal

Azcárate, J. M.: Arte gótico en España, Madrid 1996
 Yarza, J.: Arte y arquitectura en España 500–1250, Madrid 1987
 Diaz, P.: A arquitectura gótica portuguesa, Lissabon 1994
 Chicó, M. Tavares: A Arquitectura gótica em Portugal, Lissabon 1981
 Lambert, É.: L'Art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècles, Paris 1931
 Karge, H.: Gotische Architektur in Kastilien und León (12.–14. Jahrhundert), In: Spanische Kunstgeschichte: eine Einführung, hrsg. von Sylvaine Hänsel und Henrik Karge, Berlin 1991, Bd. 1, 113–132

Einzelne Bauten

Nobre de Gusmão, A.: A Real Abadia de Alcobaça. Estudo Histórico-arqueológico, Lissabon 1992
 Karge, H.: Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts. Französische Hochgotik in Kastilien und León, Berlin 1989
 Schweiz
 Gantner, J.: Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. III, Die gotische Kunst, Frauenfeld 1947
 Reinhardt, H.: Die kirchliche Baukunst der Schweiz, Basel 1947
 Baudet, J.-C. / Grandjean, M. / u.a.: La Cathédrale de Lausanne, Bern 1975

Das römische Reich

Nussbaum, N.: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik, Darmstadt 1994
 Nicolai, B.: Libido Aedificandi. Walkenried und die monumentale Kirchenbaukunst der Zisterzienser um 1200, Braunschweig 1990
 Krauthheimer, R.: Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland, Köln 1925

Einzelne Bauten, in deren alphabetischer Reihenfolge

Wolff, A.: Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes, In: Kölner Domblatt 28–29, 1968, 7–229
 Clemen, P.: Der Dom zu Köln (=Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 6,3, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln 1,3) Düsseldorf 1937
 Wolff, A. (Hrsg.): Der gotische Dom in Köln, Köln 1986
 Hamann, R. / Wilhelm-Kästner, K.: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, 2 Bde., Marburg 1924–29
 Kunst, H. J. (Hrsg.): Die Elisabeth-Kirche – Architektur in der Geschichte, Marburg 1983
 Frank, G.: Das Zisterzienserkloster Maulbronn. Die Baugeschichte der Klausur von den Anfängen bis zur Säkularisation, Hildesheim / Zürich / New York 1993
 Ernst U. (Hrsg.): Der Magdeburger Dom: Ottonische Gründung und staufischer Neubau (Symposium vom 7. – 11. Oktober in Magdeburg), Leipzig 1989

BARBARA BORNGÄSSER

Die Katharerburgen und die Häresie in Südfrankreich

Aué, M.: Das Land der Katharer, Vic-en-Bigorre 1992
 Baier, L.: Die große Ketzerei – Verfolgung und Ausrottung der Katharer durch Kirche und Wissenschaft, Berlin 1984
 Borst, A.: Les Cathares, Paris 1988
 Brenon, A.: Les Cathares. Vie et mort d'une église chrétienne, Paris 1996
 Domke, H.: Frankreichs Süden. Im Bannkreis der Pyrenäen, München 1982

Lambert, M.: Ketzerei im Mittelalter. Häresien von Bogumil bis Hus, München 1981
 Nelli, R.: Les Cathares, Paris 1995
 Quéhen, R. / Dieltiens, D.: Les Châteaux cathares et les autres: Les cinquante châteaux des Hautes-Corbières, La Barbère 1983
 Roquebert, M.: L'Épopée Cathare, 4 Bde., Toulouse 1970–89
 Zerner-Chardavoine, M.: La Croisade albigeoise. Choix des textes et documents, Paris 1979

UTE ENGEL
 Gotische Architektur in England

Überblickswerke:

Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200–1400, hrsg. von J. Alexander/P. Binski, Kat. Ausst. London 1987
 Age of Chivalry. Art and Society in Late Medieval England, hrsg. von N. Saul, London 1992
 The Archaeology of Cathedrals, hrsg. von T. Tatton-Brown/J. Munby, Oxford 1996
 Artistic Integration in Gothic Buildings, hrsg. von K. Brush/P. Draper/V. Raguin, Buffalo/London/Toronto 1995
 Bock, H.: Der Decorated Style, Heidelberg 1962
 Böker, H. J.: Englische Sakralarchitektur des Mittelalters, Darmstadt 1984
 Bony, J.: The English Decorated Style. Gothic Architecture Transformed, 1250–1350, Oxford 1979
 Cook, G. H.: Medieval Chantries and Chantry Chapels, 2. Aufl. London 1963
 Fergusson, P.: Architecture of Solitude. Cistercian Abbeys in Twelfth-Century England, Princeton 1984
 Harvey, J.: English Medieval Architects. A Biographical Dictionary down to 1550, London 1987
 Harvey, J.: The Perpendicular Style, 1330–1485, London 1978
 The History of the King's Works. The Middle Ages, hrsg. von H. M. Colvin, 2 Bde., London 1963
 Kowa, G.: Architektur der Engländer Gotik, Köln 1990
 Leedy, W. C. jr.: Fan Vaulting. A Study in Form, Technology and Meaning, London 1980
 Metcalf, P./Pevsner, N.: The Cathedrals of England, 2 Bde., New York 1985
 Pevsner, N.: The Buildings of England (zahlreiche Bände, nach »counties« geordnet), Harmondsworth 1950ff
 Pevsner, N.: Das Englische in der englischen Kunst, München 1974
 Platt, C.: The Architecture of Medieval Britain. A Social History, London/New Haven 1990
 Tatton-Brown, T.: Great Cathedrals of Britain, London 1989
 Webb, G. F.: Architecture in Britain. The Middle Ages, London 1956
 Willis, R.: Architectural History of Some English Cathedrals, 2 Bde., Chicheley 1972–73

Wilson, C.: The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church, 1130–1530, London 1990

Literatur zu einzelnen Bauten

Canterbury:
 Druffner, F.: Der Chor der Kathedrale von Canterbury. Architektur und Geschichte bis 1220, Egelsbach/Frankfurt/Washington 1994
 Woodman, F.: The Architectural History of Canterbury Cathedral, London 1981
 Gloucester:
 Welander, D.: The History and Architecture of Gloucester Cathedral, Stroud 1991

Ripon:
 Hearn, M. F.: Ripon Minster. The Beginning of the Gothic Style in Northern England, Philadelphia 1983

Salisbury:
 Cocke, T./Kidson, P.: Salisbury Cathedral. Perspectives on the Architectural History, London 1993

Wells:
 Wells Cathedral. A History, hrsg. von L. S. Colchester, Shepton Mallett 1982

Westminster (London):
 Binski, P.: Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power, 1200–1400, London/New Haven 1995

Winchester:
 Winchester Cathedral Ninehundred Years, 1093–1993, hrsg. von J. Crook, Chichester 1993

Worcester:
 Engel, U.: Die Kathedrale von Worcester, Diss. phil. Mainz 1993, im Druck

York:
 A History of York Minster, hrsg. von G. E. Aylmer/R. Cant, Oxford 1977

Publikationen der British Archaeological Association:
 British Archaeological Association Conference Transactions (BAACT): Bristol (Bd. XVIII), Canterbury (Bd. V), Durham (Bd. III), East Riding of Yorkshire (Bd. IX), Ely (Bd. II), Exeter (Bd. XI), Gloucester and Tewkesbury (Bd. VII), Hereford (Bd. XVI), Lichfield (Bd. XIII), Lincoln (Bd. VIII), London (Bd. X), Salisbury (Bd. XVII), Wells and Glastonbury (Bd. IV), Winchester (Bd. VI), Worcester (Bd. I); Yorkshire Monasticism (Bd. XV)

CHRISTIAN FREIGANG
 Mittelalterlicher Baubetrieb

Binding, G.: Baubetrieb im Mittelalter, Darmstadt 1993
 Binding, G. u.a.: Der mittelalterliche Baubetrieb Westeuropas. Katalog der zeitgenössischen Darstellungen, Köln 1987, und Nachträge, Köln 1992

Castelfranchi Vegas, L. (Hrsg.): Die Baukunst im Mittelalter, Solothurn / Düsseldorf 1994
 Claussen, P. C.: Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250, In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46–47, 1993–94, 142–160
 Colombier, P. du: Les Chantiers des cathédrales, Paris 1973
 Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung – Restaurierung – Forschung, Regensburg, Domkreuzgang und Kapitellhaus, Ausst. Kat. hrsg. vom Diözesanmuseum Regensburg, (Kataloge und Schriften Bd. 8), München / Zürich 1989
 Freigang, C.: Ausstellungen und neue Literatur zum gotischen Baubetrieb, In: Kunstchronik 43, 1990, S. 606–627
 Freigang, C.: Die Expertisen zum Kathedralbau in Girona (1386 und 1416/17). – Anmerkungen zur mittelalterlichen Debatte um Architektur, In: idem (Hrsg.), Gotische Architektur in Spanien (Akten des Kolloquiums Göttingen 1994), Frankfurt a. M. (ersch. 1998)
 Hahnloser, H. R.: Villard de Honne-court. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs ms.fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz 1972
 Kimpel, D.: Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique, In: Bulletin Monumental, 139, 1977, 195–222
 Kimpel, D.: Ökonomie, Technik und Form in der hochgotischen Architektur, In: Clausberg, K. u.a. (Hrsg.), Bauwerk und Bildwerk im Mittelalter, Gießen 1981, 103–125
 Mojon, L.: St.-Johannsen, Saint-Jean de Cerlier. Beiträge zum Bauwesen der Benediktinerabteikirche 1961–1984, Bern 1986
 Recht, R. (Hrsg.): Les Bâisseurs des cathédrales gothiques, Straßburg 1989
 Schöller, W.: Die rechtliche Organisation des Kirchenbaus im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaus. Baulast – Bauherrschaft – Baufinanzierung, Köln, Wien, 1989
 Vroom, W. H.: De financiering van de kathedraalbouw in de middeleeuwen in het bijzonder van de dom van Utrecht, Marssen 1981

PETER KURMANN
 Architektur der Spätgotik in Frankreich und den Niederlanden

Albrecht, U.: Von der Burg zum Schloß. Französische Schloßbaukunst im Spätmittelalter, Worms 1986
 Buyle, M. / Coomans, T. / Esther, J. / Genicot, L. F.: Architecture gothique en Belgique, Brüssel 1997
 Christ, Y.: Pierres flamandes, Paris 1953
 Erlande-Brandenburg, A.: La priorale St-Louis de Poissy, In: Bulletin monumental 129, 1971, S. 85–112
 Freigang, C.: Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc, Worms 1992

Gosse-Kischinewski, A. / und Gatouillat, F.: La cathédrale d'Évreux, Évreux 1997
 Hacker-Sück, I.: La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du moyen-âge, In: Cahiers archéologiques 13, 1962, S. 217–257
 Haslinghuis, E. J. / Peeters, C. J. A. C.: De Dom van Utrecht (De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst), 's-Gravenhage 1965
 Héliot, P.: Les églises du moyen-âge dans le Pas-de-Calais, Memoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais (Arras), Bd. 7, 1951–1953
 Klijn, K. / Smit, J. / Thunnissen, C.: Nederlandse Bouwkunst. Een Geschiedenis van tien eeuwen Architectuur, Alphen 1995
 Krohm, H.: Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen, In: Aachener Kunstblätter 40, 1971, 5, 40 ff., bes. S. 40–59
 Kurmann, P.: Köln und Orléans, In: Kölner Domblatt 44/45, 1979/80, S. 255–272
 Kurmann, P. / Freigang, C.: L'église de l'ancien prieuré de St-Thibault-en-Auxois: sa chronologie, ses restaurations, sa place dans l'architecture gothique, In: Congrès archéologique de France 144, 1986 (1989), S. 271–290
 Mesgui, J.: Châteaux et enceintes de la France médiévale, de la défense à la résidence, Bd. 2: La résidence et ses éléments d'architecture, Paris 1993
 La naissance et l'essor du gothique méridional au XIIIe siècle, In: Cahiers de Fanjeux 9, 1974
 Nantes. La cathédrale St-Pierre. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 2 Bde., Paris 1992
 Ozinga, M. D. / Meischke, R.: De gotische kerkelijke bouwkunst (De Schoonheid van ons land), Amsterdam 1953
 Peeters, C.: De Sint Janskathedraal te 's-Hertogenbosch (De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst), 's-Gravenhage 1985
 Sanfaçon, R.: L'architecture flamboyante en France, Québec 1971
 Schürenberg, L.: Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380, Berlin 1934
 Villes, A.: La cathédrale de Toul. Histoire et architecture, Toul 1983
 van de Walle, A. L. J.: Belgique gothique. Architecture, art monumental, Bruxelles 1971

CHRISTIAN FREIGANG
 Der Papstpalast in Avignon

Castelnuovo, E.: Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV, Mailand 1963
 Kerrscher, G.: Herrschaftsform und Raumordnung. Zur Rezeption der mallorquinischen und spanisch-islamischen Kunst im Mittelmeergebiet, In: Freigang, C. (Hrsg.): Gotische Architektur in Spanien (Akten des Kolloquiums Göttingen 1994), Frankfurt a. M. (erscheint 1998)

Labande, L. H.: Le palais des papes et les monuments d'Avignon au XIVe siècle, 2 Bde. Marseille 1925

PABLO DE LA RIESTRA
Architektur der Gotik in den »deutschen Landen«

Antoni, M.: West- und Ostpreußen (Dehio), München/Berlin 1993
Binding, G./Mainzer, U./Wiedenau, A.: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Fachwerkbaus, Darmstadt 1977
Böker, H.-J.: Die mittelalterliche Backsteinarchitektur Norddeutschlands, Darmstadt 1988
Bräutigam, G.: Gmünd – Prag – Nürnberg, die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Stil vor 1360, Berlin 1961
Brucher, G.: Gotische Baukunst in Österreich, Salzburg/Wien 1990
Busch, H.: Deutsche Gotik, Wien/München 1969
De la Riestra, P.: El claustro de Comendadoras de Santiago en Valladolid y el Patio Welser de Nuremberg, Valladolid 1994
De la Riestra, P.: Varia sobre el »juego« entre lo sacro y lo profano en arquitecturas del gótico alemán, in Estudios de Arte, Valladolid 1995
Fehr, G.: Prag, Geschichte/Kunst/Kultur, München 1979
Griep, H.-G.: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Bürgerhauses, Darmstadt 1992
Gruber, K.: Die Gestalt der deutschen Stadt, München 1952
Kier, H./Ernsting/Krings, U.: Köln, der Rathausturm, Köln 1996
Klotz, H.: Der Stil des Neuen, Stuttgart 1997
Kunst, H.-J.: Aspekte zu einer Geschichte der mittelalterlichen Kirchenarchitektur in den niedersächsischen Städten, Braunschweig 1985
Kunst, H.-J.: Der Domchor zu Köln und die hochgotische Architektur in Norddeutschland, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 8, 1969, 9–40
Kunst, H.-J.: Die Marienkirche in Lübeck, Worms 1986
Legner, A. (Hrsg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400, Köln 1978
Lützel, H.: Der Turm des Freiburger Münsters, Freiburg 1955
Meischke, R.: De gothische bouwtraditie, Den Haag 1988
Meuthen, E.: Das 15. Jahrhundert, München 1984
Möbius, F. (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kunst 1200–1350, Leipzig 1989
Mulzer, E.: Die Nürnberger Altstadt, Nürnberg 1976
Nußbaum, N.: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik, Darmstadt 1994
Philipp, K. J.: Pfarrkirche, Funktion, Motivation, Architektur, Marburg 1987
Phleps, H.: Deutsche Fachwerkbauten, Königstein im Taunus 1962
Schubert, E.: Einführung in die Grundprobleme der deutschen Geschichte im Spätmittelalter, Darmstadt 1992
Seibt, F.: Karl IV., ein Kaiser in Europa 1346 bis 1378, München 1978

Wagner-Rieger, R.: Mittelalterliche Architektur in Österreich, Darmstadt 1991
Windoffer, B.: Backsteinbauten zwischen Lübeck und Stralsund, Berlin 1990
Wolff, A.: Der Kölner Dom, Köln 1995
Worringer, W.: Formprobleme der Gotik, München 1927
Zorn, E.: Landshut, Entwicklungsstufen mittelalterlicher Stadtbaukunst

Darüber hinaus: Dehio, G.: sämtliche »Handbücher der deutschen Kunstdenkmäler« (in der neuen Bearbeitungen des Deutschen Kunstverlages) München; zahlreiche »Schweizerische Kunstführer« GSK, Bern sowie Kleine und Große Kunstführer des Schnell & Steiner Verlages, Regensburg

PABLO DE LA RIESTRA
Architektur der Gotik in Ost- und Nordeuropa

Skibinski, S.: Polskie Katedry Gotyckie, Poznań 1996
Crossley, P.: Gothic architecture in the reign of Kasimir the Great, Krakau 1985
Knox, B.: The architecture of Poland, London 1971
Frey, D.: Krakau, Berlin 1941
Essenwein, E.: Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, Leipzig 1869
Estreicher, K.: Collegium Maius dzieje gmachu, Krakau 1968
Kamphausen, A.: Backsteingotik, München 1978
Eimer, G.: Bernt Notke, Bonn 1985
Hootz, R. (Hrsg.): Kunstdenkmäler. Baltische Staaten Estland, Lettland, Litauen, Darmstadt 1992
Murray, R.: A Brief History of the Church of Sweden, Stockholm 1961
Andersson, A.: Medeltida konst, Stockholm 1966
Lagerlöf, E. / Svahnström, G.: Die Kirchen Gotlands, Kiel 1991
Benzon, G.: Vore Gamle Kirker og Klostre, Kopenhagen 1973
Lorenzen, V.: De gamle Danske Domkirker, Kopenhagen 1948

Darüber hinaus: Die mehrbändigen Ausgaben: »Danmarks Kirker« und »Sverige Kyrkor«, Kopenhagen und Stockholm, im Laufe des ganzen 20. Jhs.

EHRENFRIED KLICKERT
Die mittelalterliche Burg, Rittertum und höfische Kultur

Bumke, J.: Höfische Kultur im Mittelalter. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 2 Bde. München 1986
Hess, D.: Das Gothaer Liebespaar, Frankfurt am Main 1996
Kluckert, E.: Das Kunstwerk im mittelalterlichen Bildungsplan. In: Zeitschrift für Kunstpädagogik, 5/6, 1978, S.263–280
Kluckert, E.: Rembrandt neben der Honigpumpe. Von der Themenvielfalt der Kunst, Pliezhausen 1982
Le Goff, J.: La civilisation de l'occident médiéval, Paris 1964

BARBARA BORNGÄSSER
Architektur der Gotik in Italien

AA.VV.: Il Palazzo Ducale di Venezia, Turin 1971
Ackerman, J.: Ars sine scientia nihil est: Gothic theory of Architecture and the Cathedral of Milan, In: Art Bulletin, 31. 1949, 84–111
Arslan, E.: Gothic Architecture in Venice, London 1972
Arslan, E.: Venezia gotica. L'architettura civile gotica veneziana, Venedig 1970
Bialostocki, J.: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 7), Berlin 1972
Biebrach, K.: Die holzgedeckten Franziskaner- und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toskana, Berlin 1908
Braunfels, W.: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana, Berlin 1979
Bruzelius, C. A.: Ad modum Franciae: Charles of Anjou and Gothic Architecture in the Kingdom of Sicily, In: Journal of the Society of Architectural Historians 48. 1989, 158–71
Decker, H.: Gotik in Italien, Wien 1964
Dellwing, H.: Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto (Kunstwissenschaftliche Studien 43), 1970
Dellwing, H.: Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien, Worms 1990
Enlart, C.: Origines françaises de l'architecture gothique en Italie, Paris 1894
Franklin, J. W.: The cathedrals of Italy, London 1958
Grodecki, L.: Gotik (Weltgeschichte der Architektur), Stuttgart 1986
Gross, W.: Die abendländische Architektur um 1300, Stuttgart 1948
Krüger, J.: S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur, Werl 1986
Middeldorf, A.: Die Fassade der Kathedrale von Orvieto. Studien zu Architektur und Skulptur 1290–1330, München 1996
Paatz, W.: Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana, Burg bei Magdeburg 1937
Paatz, W. und E.: Die Kirchen von Florenz, Frankfurt a. M., 1952–55
Pace, V. / Bagnoli, M. (Ed.): Il Gotico europeo in Italia, Neapel 1994, mit Architekturbeiträgen von C. Bozzoni, C. A. Bruzelius, J. Gardner, X. Muratova, W. Sauerländer, E. B. Smith
Porter, A. Kingsley: Lombard Architecture, New Haven 1917
Rodolico, F. / Marchini, G.: I Palazzi del Popolo nei comuni toscani del medio evo, Florenz 1962
Romanini, A. M.: L'architettura gotica in Lombardia, 2 Bde., Mailand 1964
Schenkluhn, W.: Ordines Studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert, Berlin 1985
Simson, O. von: Das Mittelalter II. Das Hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 6), Berlin 1972
Sthamer, E.: Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II.

und Karls I. von Anjou, 2 Bde., Reprint Tübingen 1997
Toesca, P.: Storia dell'arte italiana, Bd. II., Il Trecento, Turin 1951
Trachtenberg, M.: Gothic / Italian »Gothic«: Towards a Redefinition, In: Journal of the Society of Architectural Historians 50. 1991, 22–37
Wagner-Rieger, R.: Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, 2 Bde., Graz / Köln 1956/57
White, J.: Art and Architecture in Italy, 1250–1400 (Pelican History of Art), Hammondsworth 1965

ALICK MCLEAN
Mittelalterliche Stadtentwicklung

Barber, M.: The Two Cities: Medieval Europe 1050–1320, London: Routledge, 1992
Barone, G.: »L'ordine dei predicatori e le città. Teologia e politica nel pensiero e nell'azione dei predicatori,« Les Ordres mendicants et la ville en Italie centrale (v.1220–1350), Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, Moyen Age-Temps Modernes 89, 2 (Rome: l'École Française de Rome, 1977), S. 609–618
Benevolo, L.: Die Geschichte der Stadt, Frankfurt: Campus, 1990
Benvenuti Papi, A.: Pastori di popolo. Storie e leggende dei vescovi e di città nell'Italia medievale, Florence: 1988
Bering, K.: Kunst und Staatsmetaphysik des Hochmittelalters in Italien, Zentren der Bau- und Bildpropaganda in der Zeit Friedrich II, Essen: Die Blaue Eule, 1986
Braunfels, W.: »La storia urbanistica tedesca nel sacro Romano Impero di Nazione Germanico 1300–1800,« La storiografia urbanistica. Atti del I convegno internazionale di storia urbanistica, Lucca: 1976, S. 45–56
Braunfels, W.: Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana, trans. BD, Berlin: Mann, 1988
Braunfels, W.: Urban Design in Western Europe, tr. Kenneth J. Northcott, Chicago: University of Chicago Press 1988
Burckhardt, J.: The Civilization of the Renaissance in Italy, trans. S. G. C. Middelmore, New York: Random House, The Modern Library, 1954
Buttafava, C.: Visione di Città nelle Opere d'Arte del Medioevo e del Rinascimento, Milan: 1963
Cecchelli, C.: »Continuità storica di Roma antica nell'alto medioevo,« La città nell'alto medioevo. Settimane di studi del centro italiano di studi sull'alto medioevo VI, Spoleto: 1959, S. 89–150
Cipolla, C.: Before the Industrial Revolution, European Society and Economy, 1000–1700, N.Y., London: 1980 (2nd), S. 143–166
Cultura e Società nell'Italia Medievale 1 & 2 (Roma: 1988)
Deckers, J.: »Tradition und Adaption: Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt,« Mitteilungen des Deutschen Archeologischen Instituts Roemische Abt. 95 (1988), S. 303–82

- Fasoli, G., Bocchi, Fr.: La città medievale italiana (Firenze: 1973)
- Frugoni, C.: Una lontana città, Torino: Einaudi, 1983
- Girouard, M.: Cities and People, New Haven: Yale University Press, 198
- Guarducci, A., ed.: Investimenti e civiltà urbana, secoli XIII–XVIII, Atti della Nona Settimana di Studi 9, Florence (22–28 April, 1977): Le Monnier, 1989
- Jones, P.: »La città-stato nell'Italia del tardo Medioevo, » La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello stato del Rinascimento, ed. G. Chittolini, Bologna: 1979, S. 99–123
- Jones, P.: »Communes and despots; the city state in late-medieval Italy, »Transactions of the Royal Historical Society 5 (XV 1965)
- Larner, J.: Culture and society in Italy 1240–1420, London: Batsford, 1971
- Le Goff, J.: »Ordres mendicants et urbanization dans la France medievale, »Annales E.S.C. 25 (1970), S. 924–946
- Le Goff, J.: »Apostolat mendiant et fait urbain dans la France médiévale. Etat de l'enquête, »Annals ESC 25 (1970), S. 924–46
- Little, L.K.: Religious Poverty and the Profit Economy i Medieval Europe, Ithaca: Cornell University Press, 1978
- Little, L.K.: »Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom, »The American Historical Review 76 (1971), S. 16–49
- Martinelli R. and Nuti, L., ed.: La storia urbanistica. Atti del I convegno internazionale di storia urbanistica, Lucca: Table of Contents, 1976, S. 155–165
- Martines, L.: Power and Imagination, City States in Renaissance Italy, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988
- Mumford, L.: The City in History, New York: Harcourt Brace, 1961, 1989
- Pevsner, N.: »Term of Architectural Planning in the Middle Ages, »Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1942, S. 233–237
- H.C. Peyer: Stadt und Stadtpatron im Mittelalterlichen Italien, Zürich: Zürcher Studien zur allgemeinen Geschichte, 1955, 13, S. 99–123
- Pirenne, H.: Medieval Cities, trans. Halsey, Frank D., Princeton: Princeton University Press, 1974³
- Topografia urbana e vita cittadina nell'alto medioevo in occidente. Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo XXI (26 aprile – 1 maggio, 1973), Spoleto: 1974, S. 15–38
- Vaucher, A., ed.: Les Ordres mendicants et la ville en Italie centrale (v. 1220–1350) 89, 2, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, Moyen Age – Temps Modernes, l'École Française de Rome, Rome: l'École Française de Rome, 1977
- Vaucher, A.: I laici nel Medioevo, pratiche ed esperienze religiose, trans. Francesco Sircana, Milano: Il Saggiatore, 1989
- Waley, D.: The Italian City-Republics, London: Longman, 1988³
- Wolff, P.: »Les constructions civiles d'intérêt public dans les villes d'Europe au Moyen Age sous l'Ancien Régime et leur financement, »Actes du Colloque international de Spa (1971)
- Wolff, P.: »Finances et comptabilité urbaines du XIIIe au XVIe siècle, »Actes du Colloque international de Blackenberge, Bruxelles: 1964
- Wolff, P.: »Pouvoir et investissements urbains en Europe occidentale et centrale du XIIIe au XVIIe siècle, »Investimenti e civiltà urbana, secoli XIIIe au XVIe siècle, »Atti della Nona Settimana di Studi 9, ed. A. Guarducci, Florence (22–28 April, 1977): Le Monnier, 1989, S. 31–72
- BARBARA BORNGÄSSER
Architektur der Spätgotik in Spanien und Portugal
- Gotische, spätgotische und mudejarische Architektur in Spanien (s. auch Beitrag Bruno Klein)
- Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo (1975), Teruel / Madrid 1981
- Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo. Arte, Teruel 1982
- Azcárate, J. M.: Arte gótico en España, Madrid 1996 (mit ausführlicher Bibliographie)
- Bayon, D.: L'architecture en Castille au XVIe siècle, Paris 1967
- Bialostocki, J.: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 7), Berlin 1972
- Blanch, M.: L'art gothique en Espagne, Barcelona 1972
- Borrás Gualis, G. M.: Arte mudéjar aragonés, 3 Bde., Zaragoza 1985
- Buesa Conde, D.: Las catedrales de Aragón, Zaragoza 1987
- Cantera Burgos, E.: Sinagogas españolas, Madrid 1955
- Chueca Goitia, F.: Breve historia del urbanismo, Madrid 1968
- Chueca Goitia, F.: Casas Reales en Monasterios y Conventos españoles, s. l. 1982
- Chueca Goitia, F.: Historia de la arquitectura española. Edad antigua y Edad media, Madrid 1965
- Cirici, A.: Arquitectura gótica catalana, Barcelona 1968
- Cómez Ramos, R.: Arquitectura Alfonsí, Sevilla 1974
- Cooper, E.: Castillos señoriales de Castilla, siglos XV y XVI, Madrid 1980
- Dimier, A.: L'Art cistercien. Hors de France, La-Pierre-qui-vire 1971
- Durliat, M.: L'architecture espagnole, Toulouse 1966
- Durliat, M.: Art catalan, Paris / Grenoble 1963
- Durliat, M.: L'art dans le Royaume de Majorque: Les débuts de l'art gothique en Roussillon, en Cerdagne et aux Baléares, Toulouse 1962
- Grodecki, L.: Gotik (Weltgeschichte der Architektur), Stuttgart 1986
- Hänsel, S. / Karge, H.: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1992, Bd. 1 mit Architektur-Beiträgen von H. Karge, C. Freigang, G. Noehles und P. de la Riestra
- Harvey, J. H.: The Cathedrals of Spain, London 1957
- Hillgarth, J. N.: The Spanish Kingdoms 1250–1516, Bd. 1, Oxford 1976
- Karge, H.: Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts, Berlin 1989
- Lambert, É.: L'Art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècle, Paris 1931
- Lambert, É.: Art Musulman et Art Chrétien dans la Péninsule Ibérique, Paris 1958
- Lampérez y Romea, V.: Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, 2 Bde., Madrid 1930
- Lámperez y Romea, V.: Historia de la arquitectura civil española, Madrid 1922
- Lavedan, Paul: L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares, Paris 1935
- Lomax, D. W.: The Reconquest of Spain, London / New York 1978
- Marías, F.: El largo siglo XVI, Madrid 1989
- Mayer, A. L.: Gotik in Spanien (Handbuch der Kunstgeschichte Bd. 5), Leipzig 1928
- Merino, W.: Arquitectura hispanoflamenca en León, León 1974
- Miralles, F. (Hg.): História de l'art català, Bd. 2 und 3., bearbeitet von N. Dalmases und A. José i Pitarch, Barcelona 1984/85
- Navascués, P.: Monasterios de España, Madrid 1985
- Navascués, P. / Sarthou Carreres, C.: Catedrales de España, Madrid 1983
- Nieto, V. / Morales, A. J. / Checa, F.: Arquitectura del Renacimiento en España, 1488–1599, Madrid 1989
- Nuere, E.: La carpintería de lo blanco, Madrid 1985
- Pavón, B.: Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León, Madrid 1975
- Pijoan, J.: A Arquitectura Gótica na Península Ibérica (História da Arte Bd. 4), 1972
- Piquero, M. de los A.: El gótico mediterráneo, Madrid 1984
- Ponz, A.: Viajes de España, 1772–1794, Ed. Aguilar, Madrid 1947
- Prieto y Vives, A.: El arte de la lacería, Madrid 1977
- Puig i Cadafalch, J.: Historia General del Arte. Arquitectura (gótica), Bd. 2, Barcelona 1901
- Ráfols, J. E.: Techumbres y artesanos españoles, Barcelona 1945
- Simson, O. von: Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 6), Berlin 1972
- Street, G. E.: Some account on Gothic Architecture in Spain, 2 Bde. London 1865, Neuauflage New York 1969
- Torres Balbás, L.: Arquitectura gótica (Ars Hispaniae Bd. 7.), Madrid 1952
- Torres Balbás, L.: Arte Almohade, Arte Nazarí, Arte Mudéjar (Ars Hispaniae Bd. 4.), Madrid 1949
- Torres Balbás, L.: Ciudades hispanomusulmanas, 2 Bde., Madrid s.a
- Valdés Fernández, M.: Arquitectura mudéjar en León y Castilla, León 1981
- Weise, G.: Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik, Reutlingen 1933
- Weise, G.: Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und Renaissance, Tübingen 1953
- Yarza Luaces, J.: Arte y Arquitectura en España. 500/1250, Madrid 1979
- Yarza Luaces, J.: La Edad media (Historia del Arte Hispánico, II.) Madrid 1980
- Yarza Luaces, J.: Baja Edad Media. Los siglos del Gótico, Madrid 1992
- Yarza Luaces, J.: Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Bd. II. Arte Medieval, Barcelona 1982
- Zu einzelnen Monumenten empfehlen sich die Inventarbände
Catálogo monumental...
Inventario Artístico...
- Gotische und manuelinische Architektur in Portugal (s. auch Beitrag Bruno Klein)
- Atanázio, M. C. Mendes: A arte do manuelino, Lissabon 1984
- Bialostocki, J.: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 7), Berlin 1972
- Chicó, M. Tavares: Arquitectura Gótica em Portugal, Lissabon 1954
- Cocheril, Dom M.: Notes sur l'architecture et le décor dans les Abbayes Cisterciennes du Portugal, Paris 1972
- Cocheril, Dom M.: Routier de Abbayes Cisterciennes du Portugal, Paris 1978
- Dias, P.: A Arquitectura gótica portuguesa, Lissabon 1994
- Dias, P.: A Arquitectura manuelina, Porto 1988
- Dias, P.: O Gótico (História da Arte em Portugal, Bd. IV.), Lissabon 1986
- Évin, P.-A.: Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manueline? In: XVIe Congrès International d'Histoire de l'art, Bd. 2, Lissabon / Porto 1949, 193–98
- França, J.-A. / Morales y Marín, J. L. / Rincón García, W.: Arte português (Summa Artis Bd. 30), Madrid 1989
- Grodecki, L.: Gotik (Weltgeschichte der Architektur), Stuttgart 1986
- Gusmão, A. Nobre de: A Expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal, Lissabon 1956
- Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Portugal, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1890–95
- Lambert, É.: L'Art Portugais, Paris 1948
- Raczynski: Les Arts au Portugal, Paris 1846
- Santos, R. dos: O estilo manuelino, Lissabon 1952
- Silva, J. C. Vieira da: O Tardo-Gótico em Portugal. A Arquitectura no Alentejo, Lissabon 1989
- Silva, J. C. Vieira da: Paços Medievais Portugueses. Caracterização e Evolução da Habitação Nobre. Séculos XII a XIV, Lissabon 1993
- Simson, O. von: Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 6), Berlin 1972
- Watson Crum, C.: Portuguese Architecture, London 1908
- Zu einzelnen Monumenten empfehlen sich die Inventarbände:
Inventário Artístico de Portugal ...
Boletim dos Monumentos...

UWE GEESE

Gotische Skulptur in Frankreich, Italien, Deutschland und England

Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1975: Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Liebieghaus – Museum alter Plastik – Frankfurt am Main, hrsg. von Herbert Beck, Frankfurt am Main 1975

Ausst.-Kat. Köln 1978: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, hrsg. von Anton Legner, Köln 1980

Baier, L.: Die große Ketzerei. Verfolgung und Ausrottung der Katharer durch Kirche und Wissenschaft, Berlin 1984

Baxandall, M.: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stof und ihre Zeitgenossen, München 1984

Baxandall, M.: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1977

Beck, H. / Bückling, M.: Hans Multscher. Das Frankfurter Trinitätsrelief. Ein Zeugnis spekulativer Künstlerindividualität, Frankfurt am Main 1988

Beck, H.: Liebieghaus – Museum alter Plastik. Führer durch die Sammlungen. Bildwerke des Mittelalters I, Frankfurt am Main 1980

Bergmann, U.: Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400). hrsg. von Anton Legner, Köln 1989

Bier, J.: Tilman Riemenschneider. Band 1, Würzburg 1925, Band 2, Augsburg 1930

Bredenkamp, H.: Harmonisiert: Westportal von Chartres. Mein meistgehaßtes Meisterwerk (14); in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 213, 13. September 1995, S. 35

Büchsel, M.: Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres. Berlin 1995 [=Schriften des Liebieghauses, Frankfurt am Main]

Duby, G. u.a., Skulptur II. Mittelalter. 5. bis 15. Jahrhundert, Köln 1996

Erlande-Brandenburg, A.: Notre-Dame in Paris. Geschichte, Architektur, Skulptur, Freiburg 1992

Erlande-Brandenburg, A.: Triumph der Gotik. 1260–1380, München 1988

Gardner, A.: English Medieval Sculpture, Cambridge 1951

Geese, U.: Die heilige Elisabeth im Kräftefeld zweier konkurrierender Mächte, in: Ausst.-Kat. Marburg 1983: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283–1983, Bd. 1, Die Elisabethkirche – Architektur in der Geschichte. Ein Handbuch zur Ausstellung des Kunsthistorischen Institutes der Philipps-Universität Marburg, Marburg 1983

Gramaccini, N.: Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter; in: Städel-Jahrbuch, Neue Folge, Band 11, München 1987

Harbison, C.: Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden, Köln 1995

Hawel, P.: Die Pietà. Eine Blüte der Kunst, Würzburg 1985

Hawel, P.: Schöne Madonnen. Meisterwerke gotischer Kunst, Würzburg 1989

Heinrichs-Schreiber, U.: Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420, Phil. Diss. Freiburg 1992. Berlin 1997

Hermann, H. / Baur, W.: Kloster Blauben, Tübingen o. J

Hinz, B.: Das Grabdenkmal Rudolfs von Schwaben. Monument der Propaganda und Paradigma der Gattung, Frankfurt am Main 1996

Hoffmann, K.: Zur Entstehung des Königsportals in Saint-Denis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 1985

Houvet, É.: Die Kathedrale von Chartres. Kleine Monographie, Chartres 1973

Jung, W.: Der Dom zu Mainz (1975–1975). München, Zürich 1955, 16. Auflage 1980

Keller, H.: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Röm. Jb. f. Kunstgesch. 3, 1939, S. 267 ff.

Kimpel, D. / Suckale, R.: Die Skulpturenwerkstatt der Vierge Dorée am Honoratusportal der Kathedrale von Amiens, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 36, 1973

Klotz, H.: Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance, Stuttgart 1997

Kunst, H.-J. / Schenkluhn, W.: Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen, Frankfurt am Main 1988

Kurmann, P.: Nachwirkungen der Amiensers Skulptur in den Bildhauerwerkstätten der Kathedrale zu Reims, in: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. hrsg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1987

Liebieghaus – Museum alter Plastik – Frankfurt am Main, Museumsblätter: Kreuzigungsalter aus Rimini. Südliche Niederlande / Nordfrankreich, um 1430

Lorenzoni, G.: Byzantinisches Erbe, Klassizismus und abendländischer Beitrag zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert, in: Giandomenico Romanelli (Hrsg.), Venedig. Kunst & Architektur, Udine und Köln 1997

Machat, C.: Veit Stof. Ein deutscher Künstler zwischen Nürnberg und Krakau. Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen, Bonn 1984

Maek-Gérard, M.: Nachantike großplastische Bildwerke: Italien, Frankreich und Niederlande 1380–1530/40. Liebieghaus – Museum alter Plastik, Frankfurt am Main. Wissenschaftliche Kataloge Band II, Melsungen 1981

Nette, H.: Friedrich II. von Hohenstaufen in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1975

Olson, R. J. M.: Italian Renaissance Sculpture, London 1992

Panofsky, E.: Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt am Main 1979, 2. Auflage 1984

Panofsky, E.: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. hrsg. von Horst W. Janson mit einer Vorbemerkung von Martin Warnke, Köln 1993

Perrig, A.: Lorenzo Ghiberti. Die Para-

diesestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt, Frankfurt am Main 1987

Perrig, A.: Malerei und Skulptur des Spätmittelalters im 13. und 14. Jahrhundert, in: Rolf Toman (Hrsg.), Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994

Pope-Hennessy, J.: An Introduction to Italian Sculpture. Part I: Italian Gothic Sculpture, New York 1955, London 1986

Sauerländer, W.: Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970

Sauerländer, W.: Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit, Frankfurt am Main 1984

Sauerländer, W.: Das Jahrhundert der großen Kathedralen. 1140–1260, München 1990

Schenkluhn, W.: Die Westportale von Chartres und Saint-Denis. Über Lehrbeispiele in der Kunstgeschichte, in: Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12. / 13. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1994

Schubert, D.: Von Halberstadt nach Meißen. Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt, Köln 1974

Sciurie, H.: Plastik, in: Friedrich Möbius und Helga Sciurie (Hrsg.), Geschichte der deutschen Kunst. 1200–1350, Leipzig 1989

Simson, O. v. (Hg.): Das Mittelalter II. Das Hohe Mittelalter. Propyläen Kunstgeschichte. Sonderausgabe, Frankfurt am Main, Berlin 1990

Suckale, R.: Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Île-de-France zwischen 1230 und 1300, Phil. Diss. München 1971

Suckale, R.: Die Bamberger Domskulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, dritte Folge, Band 38, 1987

Warnke, M.: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985

REGINE ABEGG

Gotische Skulptur in Spanien und Portugal

Allgemein:

Azcárate, J. M.: Arte gótico en España, Madrid 1990

Durán Sanpere, A. / Ainaud de Lasarte, J.: Escultura gótica (Ars Hispaniae 8), Madrid 1956

Mayer, A. L.: Gotik in Spanien, Leipzig 1928

Williamson, P.: Gothic sculpture 1140–1300 (Pelican history of art), Yale University Press, New Haven 1995, S. 118–124, 225–241

Kastilien-León:

Abegg, R.: Romanische Kontinuität als Gegenentwurf? – Zum Grabmal des kastilischen Hochadels im späten 13.

Jahrhundert, in: Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung 5, 1993, S. 58–78

Abegg, R.: Die Memorialbilder von Königen und Bischöfen im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Bd. 1, 1994, S. 29–54

Abegg, R.: Die gotischen Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos. Unter besonderer Berücksichtigung der Memorialstatuen von Königen und Bischöfen, Diss. phil. Zürich 1996 (im Druck)

Ara Gil, J. C.: La escultura gótica en Valladolid y su provincia, Valladolid 1977

Ara Gil, J. C.: Escultura, in: Historia del arte de Castilla y León (hrsg. von Junta de Castilla y León), Bd. 3: Arte gótico, Valladolid 1995, S. 219–328

Deknatel, F. B.: The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León, in: The Art Bulletin 17, 1935, S. 243–389

Franco Mata, A.: Escultura gótica en León, León 1976

Franco Mata, A.: Gotische Skulptur in Kastilien und León (13. – 14. Jahrhundert), in: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung (hrsg. von S. Hänsel / H. Karge), Bd. 1, Berlin 1992, S. 133–154

Franco Mata, A.: Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, Léon et Tolède, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert (hrsg. von H. Beck / K. Hengevoss-Dürkop), Frankfurt a. M. 1994, S. 321–333

Gilman Proske, B.: Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance, New York 1951

Gómez Barcena, M. J.: Escultura gótica funeraria en Burgos, Burgos 1988

Martínez Frias, J.-M.: El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental, Salamanca 1980

Moralejo, S.: Escultura gótica en Galicia 1200–1350, Santiago de Compostela 1975

Yarza, J.: Gil de Siloe, Madrid 1992

Katalonien:

Freigang, C.: Gotische Architektur und Skulptur in Katalonien und Aragón (13. – 14. Jahrhundert), in: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung (hrsg. von S. Hänsel / H. Karge), Bd. 1, Berlin 1992, S. 155–171

Miralles, F. (Hrsg.): Història de l'Art Català, Bd. 2 und 3, Barcelona 1984–85

Portugal:

Cardoso Rosas, L. M.: Escultura e Ouriversaria, in: Nos confins da Idade-Média. Arte portuguesa seculos XII – XV, Ausst.-Kat. Museu Nacional dos Reis, Porto 1992, S. 79–84

Dias P.: O Gótico (História da Arte em Portugal, Bd. 4), Lissabon 1988

Dos Santos, R.: L'art portugais, Paris 1953, S. 29–36

França, J.-A. / Morales y Marín, J. L. / Rincón Garda, W.: Arte português (Summa artis, Bd. 30), Madrid 1986, S. 126–152, 203–213

EHRENFRIED KLUCKERT
Malerei der Gotik

Alexander, J. J. G.: *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, London 1992
Antal, F.: *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Milano 1960
Assunto, R.: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963
Baxandall, M.: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy an the Discovery of pictorial composition, 1350–1450*, Oxford 1991
Belting, H. / Blume, D. (Hrsg.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989
Belting, H.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991
Belting, H. / Kruse, C.: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994
Beutler, C.: *Meister Bertram. Der Hochaltar von Sankt Petri*, Frankfurt a. M. 1984
Blume, D.: *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983
Boskovits, M.: *The Origins of Florentine Painting (1100–1270)*, Florenz 1992
Budde, R.: *Köln und seine Maler. 1300 – 1500*, Köln 1986
Camille, M.: *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1991
Camille, M.: *Die Kunst der Gotik. Höfe, Klöster und Kathedralen*, Köln 1996
Châtelet, A. / Thuillier, J.: *Französische Malerei. Bd.1: Von Fouquet bis zu Poussin*, Genf 1963
De Hamel, C.: *A History of illuminted Manuscripts*, Oxford 1986
De Vos, D.: *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, Stuttgart 1994
Dittmann, L.: *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987
Erlande-Brandenburg, A.: *Triumph der Gotik. 1260–1380*, München 1988
Erösi, A.: *Die Malerei der internationalen Gotik*, Budapest 1984
Evans, J.: *Life in medieval France*, Bath 1969
Fraenger, W.: *Hieronymus Bosch. Das tausendjährige Reich*, Amsterdam 1969
Frey, D.: *Gotik und Renaissance*, Augsburg 1929
Friedländer, M. J.: *Von van Eyck bis Brueghel*, Köln 1965
Gallwitz, K. / Sander, J. (Hrsg.): *Städelsches Kunstinstitut*, Frankfurt a. M. 1993
Festschrift für Joseph Gantner. Konrad Witz, Zürich 1987
Gosebruch, M.: *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins*, Köln 1962
Hetzner, T.: *Das Ornamentale und die Gestalt*, München 1956

Hills, P.: *The Light of Early Italian Painting*, London 1987
Höfler, J.: *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten*, Klagenfurt 1987
Holländer, H.: *Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk*, Köln 1975
Huizinga, J.: *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1975
Karlowska-Kamzowa, A.: *Die gotische Malerei Mittel-Osteuropas. In: Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. 3, Wien / Köln / Graz 1985*
Kelberg, K.: *Bilder im Bilde. Ikonografische Details auf spätgotischen Tafelbildern. In: Das Münster 39, 1986 (2), S. 144–148*
Klibansky, R. / Panofsky, E. / Saxl, F.: *Saturn und Melancholie*, Frankfurt a. M. 1990
Klotz, H.: *Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance*, Stuttgart 1977
Krüger, K.: *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992
Lanc, E.: *Die mittelalterliche Wandmalerei in Wien und Niederösterreich*, Wien 1983
Mandel, G.: *Die Buchmalerei der Romanik und Gotik*, 1967
Martindale, A.: *The Rise of the Artist in the Middle Ages an Early Renaissance*, New York 1972
Michler, J.: *Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 23, 1986, S.32–57*
Oertel, R.: *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1966
Otto-Michalowska, M.: *Gotische Tafelmalerei in Polen*, Berlin 1982
Panofsky, E.: *Early Netherlandish Painting*, Harvard 1971
Romano, S.: *Pittura ad Assisi 1260–80. In: Arte Medievale 1985, III, S. 109–40*
Roth, E.: *Der volkreiche Kalvarienberg*, Berlin 1967
Roth, E.: *Gotische Wandmalerei in Oberfranken*, Würzburg 1982
Sander, J.: *Niederländische Gemälde im Stadel, 1400–1550*, Mainz 1993
Schenkluhn, W.: *San Francesco in Assisi – Ecclesia Specialis. Die Vision Papst Gregors IX. von einer Erneuerung der Kirche*, Darmstadt 1991
Schneider, N.: *Jan van Eyck. Der Genter Altar*, Frankfurt a. M. 1993
Schrade, H.: *Die Malerei des Mittelalters*, Stuttgart 1954
Souchal, G. / Carli, E. / Guidol, J.: *Die Malerei der Gotik*, 1967
Stechow, W.: *Northern Renaissance Art 1400 – 1600, Sources and Documents*, Prentice-Hall 1966
Suckale, R.: *Rogier van der Weyden. Die Johannestafel*, Frankfurt a. M. 1995
Suckale, R.: *Die Wiedergeburt der Kunst. Von Giotto bis Lochner. In: Malerei der Welt. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen*, hrsg. von I. F. Walther, Köln 1996
Thürlemann, F.: *Robert Campin. Das Mérode-Triptychon*, Frankfurt a. M. 1997

Tolnay, C. de: *Hieronymus Bosch*, Baden Baden 1965
Thurmann, P.: *Symbolsprache und Bildstruktur. Michael Pacher, der Trinitätsge-danke und die Schriften des Nikolaus von Kues*, Frankfurt a. M. und Bern 1987
Völker, B.: *Die Entwicklung des erzählerischen Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Diss. Göttingen 1975

BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ
Glasmalerei der Gotik

Aubert, M. / Chastel, A. / Grodecki, L. e.a.: *Le vitrail français*, Paris 1958
Beck, M. / Felder, P. / Maurer, E. / Schwarz, D.W.H.: *Königsfelden, Geschichte, Bauten, Glasgemälde, Kunstschätze*, Olten / Freiburg i.B. 1970
Becksmann, R.: *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen. Entwicklungen. Zusammenhänge*, (Deutsche Glasmalerei des Mittelalters 1, hrsg. von R. Becksmann), Berlin 1995
Beer, E. J.: *Les vitraux du Moyen Age. In: Blaudet, J.-C. / Meylan, H. e.a.: La cathédrale de Lausanne*, Bern 1975, S. 221–255
Blondel, N.: *Le Vitrail. Vocabulaire, typologie et technique*, Paris 1993
Brown, S. / O'Connor, D.: *Les peintres-verriers, Les artisans du Moyen Age*, Turnhout 1992
Castelnuovo, E.: *Vetrare medievali. Officine, technique, maestri*, Turin 1994
Caviness, M. Harrison: *Stained Glass Windows (Typologie des Sources du Moyen Age Occidental 76)*, Turnhout 1996
Manhes-Deremble, C.: *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique (Corpus Vitrearum France, Études 2)*, Paris 1993
Frodl-Kraft, E.: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, 1)*, Graz / Wien / Köln 1962
Gatouillat, F. / Lehn, R.: *Le vitrail en Alsace (Images de Patrimoine)*, Eckbolsheim 1995
Gosse-Kischinewski, A. / Gatouillat, F.: *La cathédrale d'Évreux, Évreux 1997*
Grodecki, L. / Brisac, C.: *Le vitrail gothique au XIIIe siècle*, Fribourg 1984
Kurmamm-Schwarz, B.: *Französische Glasmalereien um 1450. Ein Atelier in Bourges und Riom*, Bern 1988
Kurmamm-Schwarz, B.: *Les vitraux de la cathédrale de Moulins. In: Congrès archéologique de France 146, Le Bourbonnais, Paris (1988) 1991, S. 21–49*
Kurmamm-Schwarz, B.: *Die Glasmalereien des 15. – 18. Jahrhunderts im Berner Münster (Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz 4)*, Bern 1998
Lafond, J.: *Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen (Corpus Vitrearum Medii Aevi France, IV, 2, 1)*, Paris 1970
Leniaud, J.-M. / Perrot, E.: *La Sainte-Chapelle*, Paris 1991
Marks, R.: *Stained Glass in England during the Middle Ages*, London 1993

Strobl, S.: *Glasetechnik des Mittelalters*, Stuttgart 1990

EHRENFRIED KLUCKERT

Das mittelalterliche Wissenschaftssystem im Spiegel der Kunst

Flasch, K.: *Einführung in die Philosophie des Mittelalters*, Darmstadt 1987
Flasch, K.: *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart 1986
Le Goff, J.: *Die Intellektuellen im Mittelalter*, Stuttgart 1985

HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK
Goldschmiedekunst der Gotik

Steingraber, E.: *Beiträge zur gotischen Goldschmiedekunst Frankreichs*, In: *Pantheon XX*, 1962, 156–16
Deuchler, F.: *Die Burgunderbeute, Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/77*, Bern 1963
Carli, E.: *Il Reliquiario del Corporale ad Orvieto*, Mailand 1964
Dinkler-von Schubert, E.: *Der Schrein der hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zur Schrein-Ikonographie*, Marburg 1964
Les Tresors des Églises de France, Katalog zur Ausstellung des Musée des Arts Décoratifs Paris 1965, Paris 1965
Kötzsche, D.: *Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum*, Berlin 1973
Fritz, J. M.: *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982
Schatzkammerstücke aus der Herbstzeit des Mittelalters: *Das Regensburger Emailkästchen und sein Umkreis*, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München 1992, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1992
Angenendt, A.: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994
Das Goldene Rößl: *Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München 1995, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1995
Steingraber, E.: *Emailkunst um 1400: Zwei Münchner Ausstellungen und ihre Kataloge*, In: *Kunstchronik 1995*, 586–602
Ein Schatz aus den Trümmern: *Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums Köln, 1995/1996, hrsg. von H. Westermann-Angerhausen, Köln 1995
Karbacher, R.: *Ein unbekanntes Reliquiar im gotischen Kreuzifixus des Regensburger Schottenklosters*, In: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte XXXIV*, 1996, 29–33
Wolfson, M.: *Der große Goldkelch Bischof Gerhards: Geschichte, Frömmigkeit und Kunst um 1400*, Hildesheim, Zürich, New York, 1996

Указатель имен

- Абеляр, Пьер 10–12, 394
Аванцо, Джакопо 450
Августин, блаженный 264
Агнесса Габсбургская 477
Агнесса, супруга Оттона Кроткого, герцога Брунвик-Геттингенского 496
Аделаида, супруга Людовика VI 31
Адельгейда, супруга Оттона I 345, 346
Алава, Хуан де 286
Алан из Уолсингема 145
Александр III, папа 36, 44
Алиенора Аквитанская 34, 35, 78, 118
Альбрехт Бременский 438
Альберт Великий 15, 439, 485
Альберт II Гогенберг 240
Альберти, флорентийский род 246
Альборнос, Хиль де 378
Альбрехт II, архиепископ Магдебургский 106
Альбрехт I Габсбург 477
Альбрехт II, герцог Австрийский 479
Альбрехт II Гогенберг 240
Альбрехт фон Бранденбург, архиепископ Майнцский 347
Альтикьеро да Дзевио 228
Альфонс IV, король Арагона 289
Альфонс V, король Арагона 457
Альфонс VI, король Кастилии и Леона 278
Альфонс VIII, король Кастилии и Леона 96, 97
Альфонс X, король Кастилии и Леона 103, 374, 377
Альфонсо, инфант 382, 384
Ангерран III де Куси 55
Андекс-Меранин, Экберт фон 340
д'Андели, Жан 76
Андреа да Фиренце (Бонайути, Андреа) 15, 450, 451, 485
Анекин из Брюсселя 280, 381
Анна Богемская 404
Ансельм Кентерберийский 10, 394
Антонио ди Виченцо 259
д'Арагон, Луиджи 234
Ардуэн-Мансар, Жюль 160
Арнольд, архитектор Кельнского собора 114
Арнольд II, аббат монастыря святого Власия 500
Арнольд фон Вестфален 228, 229
Арнольфо ди Камбио 246, 254–256, 324–327
Арруда, Диогу ди 298, 299
Арруда, Франсишку ди 295, 296
Афонсу I Энрикиш, король Португалии 98
- Бадахоз, Хуан де 288
Баккоффен, Ганс 347
Балдуин II, император Латинской империи 83, 486
Барбари, Джакопо ди 265
Барди, флорентийский род 246
Барзе, Жак де 396
Бартоло, Таддео ди 262
Бартومهу, мастер 378
Баутс, Дирк 416, 421, 423
Беатриса Гогенштауфен 372
Бедфордский мастер 402, 461
Беллини, Джованни 401
- Бельшоз, Анри 396, 397
Бенедетто Антелами 322
Бенедикт XII, папа 188, 189
Берг, Клаус 236
Берге, Герхард фон 489
Бернар де Суассон 88
Бернар Клервоский 9, 11, 12, 15, 98, 302, 492
Бернар де Кастане 163
Бернвард Хильдесхаймский 489, 498
Берневаль, Жан де 159
Бертрам, мастер 392, 432–436, 438–440
Бехайн, Ганс (Старший) 226
Билле, Хельвига 413
Бильский мастер 497
Бланка Анжуйская, супруга Хайме II 378, 379
Бланка Кастильская, супруга Людовика VIII 55
Блуа, граф 309
Богем, Жуас ван 181
Бойе, аббат 176
Бойтак, Диогу 295–297
Боккаччо, Джованни 44, 484
Бомец, Жан 396
Бонаventura 15
Бонавентуре, Никола де 258
Бонифаций VIII, папа 188
Бонн де Франс 319
Бонной, Этьенн де 236
Босх, Иероним 17, 386, 387, 424–427
Бофил, Гийом 272, 273
Бофор, епископ Винчестерский 151
Брейденбах 214
Бригитта (Биргитта) Шведская, святая 237, 439
Брудерлам, Мельхиор 396, 397, 406, 412, 436
Брунеллески, Филиппо 254, 255, 450, 452, 498
Брунсберг, Генрих 218, 224
Буоно, Бартоломео 332, 333
Буреба, Рой Мартинес де 377
Буркхардт, Якоб 17
Бусико, мастер 402, 461
Бутака, Диогу *см.* Бойтак, Диогу
- Вазари, Джорджо 17, 242, 243, 246
Валла, Лоренцо 362
Вальтер фон дер Фогельвейде 466
Ван дер Гус, Уго 397, 406, 416, 418, 419, 421, 480
Ван Эйк, Хуберт 393, 397, 406, 409, 429, 438
Ван Эйк, Ян 17, 386, 387, 392, 393, 397, 406–412, 415, 416, 420, 429, 438, 457, 460, 464, 479, 494
Васко да Гама 385
Вассерфасс, Годдер фон дем 432
Вассерфассы, род 429
Ватаса, инфанта 384
Вацлав IV, король Чехии, император Священной Римской империи 434
Вашкиш, Мартин 293
Веласко, Алонсо де 381
Вернер, Никлас 239
Вейдт, Иодокус 407
Вест, Жан *см.* Гуас, Хуан
Веттин, Альбрехт фон 228
- Веттин, Дитрих фон 343
Веттин, Эрнст фон 228
Вёнсам, Антон 264
Виа, Арно де 188
Виллар д'Оннекур 42, 60, 80, 104, 154, 500
Виллельмус 8
Виллем ван Кессел 180
Вильгельм Голландский 347
Вильгельм Завоеватель 32, 73, 369
Вильгельм Рыжий 144, 145
Вильям, английский мастер-каменщик 154
Вильям из Санса 123, 124, 136, 154, 155
Виолле-ле-Дюк, Эжен Эммануэль 13, 117, 155, 167, 300
Висконти, род 464
Висконти, Джан Галеаццо 258
Витген, Ганс 230
Воклен, Жан 464
Волькенштейн, Освальд фон 495
Вольтер 17
Вульфстан, епископ 133
- Гадди, флорентийский род художников 246
Гадди, Аньоло 450
Гадди, Таддео 390, 391, 443, 444, 454
Гайбана, Джованни ди 466
Галилей 12
Гальего, Фернандо 459
Ганс из Кельна (Хуан де Колонья) 227, 280, 281, 384
Гарланд, Эрланд де 306
Гарсиа, Педро 276
Гауди, Антонио 267
Гвало, епископ 95
Геммель из Андлау, Петер 480
Генри из Рейнса 136, 137
Генрих II (Плантагенет), король Англии 34, 35, 78, 118, 123
Генрих III, король Англии 95, 118, 123,
Генрих III Фабри 359
Генрих V, король Англии 412
Генрих VI, король Англии 148, 150
Генрих VII, император 327
Генрих VII, король Англии 118, 148, 150
Генрих VIII, король Англии 118
Генрих Блуа 123
Генрих Мореплавателю 295, 385
Генрих Распе, ландграф Тюрингский 347
Генрих Фрауенлоб 366
Герман, епископ Парижский 306
Гертенер, Мадерн 204
Герхард, архитектор Кельнского собора 114
Гиберти, Лоренцо 329, 331
Гийом де Бре 326, 327
Гирландайо, Доменико 401, 418, 419
Годфруа, Дени 400
Горборх, Бертрам 392, 432
Горборх, Вильгельм 392, 432
Готье де Варенфруа 88, 154, 157
Гоше из Реймса 88
Гранье, Доминик 268
Грасси, Джованни де 464, 465
Григорий Великий, папа 489
Григорий IX, папа 117, 347

Гуас, Хуан (Жан Вест) 381, 284, 285, 381
Гуго, приор монастыря Сен-Мартен-де-Шамп 30
Гуго Капет 301
Гюго, Виктор 7

Дадди, Бернардо 444
Дальмау, Луис 456
Даммартен, Ги де 167
Данте 253, 465
Дарэ, Жак 413, 415
Делорм, Филибер 168
Депюи, Рамон 267, 268
Деша, Жан 92, 93
Джакомо да Болонья 465
Джевеле, Анри 147, 148, 153
Джервас Кентерберийский 123
Джеффри Анжуйский 35
Джеффри из Нуайе 126
Джованнетти, Маттео 189
Джованни да Милано 450
Джой, Вильям 144
Джон из Глостера 136
Джотто 17, 244, 246, 254–257, 329, 331, 387, 388, 390, 391, 402, 434, 440–444, 446, 449, 450, 454, 455, 464, 484

Диниш I, король Португалии 289
Дионисий Ареопагит, мифический первый епископ Парижа 31, 37, 97, 388, 479

Дитрих, епископ Наумбургский 473

Домингес, Афонсо 290, 293
Домингес, Домингес 289
Домингес, Хуан де 376
Донат, епископ 346
Донателло 452
Дрю, герцог 48
Дуарте I, король Португалии 293, 298

Дунс Скот 15
Дуччо ди Буонинсенья 388, 393, 434
Дюрер, Альбрехт 393, 436
Дюрер, Альбрехт (Старший) 495, 499

Евгений IV, папа 397
Елизавета Баварская *см.* Изабелла
Елизавета Габсбургская 478
Елизавета Тюрингская 108, 110, 111, 486, 487

Жан, герцог Беррийский 166, 167, 455, 460, 461, 489
Жан де Бурбон II 480
Жан де Лувр 188
Жан де Луп 88
Жан де Льеж 319–321
Жан де Марвиль 321
Жан де Руан 296
Жан де Шелль 88
Жан дю Прат 477
Жандюн, Жан де 486
Жанна Булонская 167
Жерар де Руссийон 155
Жуан I, король Португалии 289, 293, 384, 385
Жуан II, король Португалии 294, 295

Зигфрид III фон Эпштейн, архиепископ Майнцский 347, 348

Игбрандус, доминиканский монах 475
Изабелла Арагонская 289, 384
Изабелла I Кастильская 266, 280, 381, 457
Изабелла Португальская 281, 382, 383
Изабелла, супруга Карла VI Французского (Изабелла Баварская) 167, 490
Изабелла Французская 371
Изанберт 276
Иннокентий III, папа 116
Иннокентий IV, папа 347
Иоанн I Безземельный, король Англии 118, 133, 368, 369
Иоанн II Добрый, король Франции 371
Иоанн XXII, папа 188
Иоанн Скот Эриугена 10
Иоанн Солсберийский 262–264
Иоганн, архитектор Кельнского собора 114
Иоганн Галликус 497
Иоганн Роде II 219
Иоганн фон Фрайбург 258
Иоганнес Ангеликус (Жан Ланглуа) 89

Календаро, Филиппо 332
Кампен, Робер (Флемальский мастер) 386, 395, 407, 413, 415, 464, 480

Кампоне (да), род мастеров-каменщиков 258
Кант, Иммануил 12
Карбонель, Гийом 268, 269
Карл Великий 31, 262, 301, 381, 479, 486–488
Карл де Бурбон 483
Карл I, король Испании *см.* Карл V, император
Карл II Анжуйский 248, 326, 389
Карл IV, император 154, 205, 206, 354, 393, 404, 432, 434, 455
Карл IV, король Франции 320, 321
Карл V, император 243, 288, 296
Карл V, король Франции 167, 393, 460

Карл VI, король Франции 166, 167, 396, 479, 490
Карл VII, король Франции 167, 464
Карл Лысый, император 31, 301
Карл Смелый, герцог Бургундский 183, 418, 454, 490, 494, 495
Карлен (Шарль Гальтье из Руана?) 276

Каронус, мастер (мэтр де Сен-Шерон) 472

Каррилло, Санчо Сайс 456
Каррион, Антон Перес де 377
Картахена, Алонсо де 204, 280
Картон, Ангерран 17, 397, 400
Каскальс, Хайме 381
Кассиодор 484
Кастельно, Пьер де 116
Кастро, Инес де 384
Катценельнбоген 495
Каштилью, Жуан ди 293, 295–299, 385

Кёр, Жак 167, 479
Клеман, Эд, аббат Сен-Дени 81
Климент V, папа 188
Климент VI, папа 188, 189, 446
Коваррувьяс, Алонсо 288

Конрад из Гайнбурга 402
Конрад Тюрингский 110
Конрад фон Зост 432, 434
Конрад фон Хохштаден, архиепископ Кельнский 114, 347
Констанца Сицилийская 378, 379
Контарини, Марио 259
Контес, Мария ла 497
Кормон, Рено де 63, 88
Кормон, Тома де 63, 88
Коронаро, Марко 331
Корпиви, Пьетро 397
Крумменауэр, Ганс 213, 214
Крус, Диего де ла 282, 283
Ксимон *см.* Симон из Кельна
Кунигунда, аббатиса 467
Кэнет, Энтони 381

Ланглуа, Жан *см.* Иоганнес Ангеликус

Ландсберг, Геррад фон 484

Ланфранк 10

Лапо 324

Лафферде, Ганс фон 491

Лев III, папа 488

Ленци, Доменико 14, 465

Либенштайн, Якоб фон 350

Либержье, Гуго 88

Лимбург, Пол и Жан де, братья 412, 452, 455, 461–463

Лоренцетти, Амброджо и Пьетро, братья 446, 448

Луайе, Жерар 494, 497

Луна, Альваро де 280, 294

Лэнгтон, Стивен 130

Людвиг II Эттинген-Валлерштейнский 490

Людовик, герцог Орлеанский 167

Людовик VI, король Франции 8, 28, 31, 301

Людовик VII, король Франции 8, 28, 31, 35

Людовик VIII, король Франции 59, 117, 162

Людовик IX (Святой), король Франции 9, 55, 59, 80, 83, 136, 156, 160, 167, 389, 390, 473, 486

Людовик XV, король Франции 182

Мазаччо 388, 406, 450

Мазо ди Банко 444

Мазолино да Паникале 397, 452

Майкл из Кентербери 141

Майтани, Лоренцо 256, 257, 327, 328

Максимилиан I, император 227, 230, 454

Малуэль, Жан 396, 397

Манессе, род 466

Мануэл I, король Португалии 294–299, 384, 385

Манфред, сын Фридриха II 243

Маргарита Австрийская 181

Маргарита Йоркская 418

Маргарита Фландрская 321

Маргарита Французская (королева Маргарет) 368

Мария Бургундская 454

Мария Кастильская 385

Марсаль де Сакс 456

Мартин, испанский мастер-каменщик 101

Мартин IV, папа 326

Мартин II Родригес 376, 377

Мартини, Симоне 253, 396, 436, 446, 447

Марциан Капелла 484

Мастер «Благовещения» из Экса 398

Мастер из Виттенгау 434, 438

Мастер из Гогенфурта 432–434

Мастер из Мулена 400, 401

Мастер «Сада любви» 241

Мастер «Святой Вероники» 428, 429

Мастер «Уилтонского диптиха» 394

Мастер «Чистого Алтаря» 429

Матвей Корвин (Матиаш Хуньяди), король Богемии и Венгрии

Матео, испанский архитектор 96

Матео II Риналь 374

Матильда, супруга Генриха Льва 34

Матильда, супруга Джеффри Анжуйского 346, 347

Маттео да Корреджо 325

Матьенсо, Гарсиа Фернандес де 281

Матё из Аппаса 154, 209, 211

Маурицио, епископ Бургоса 100, 372

Медичи, флорентийский род 243, 418

Мендоса, испанский аристократический род 284, 286

Мендоса, Иньиго Лопес де 284

Мендоса, Педро Гонсалес де 381

Менс, Бруно 489

Метж, Гийом 267, 268

Мёмлинг, Ханс 416–418, 420–422, 429

Микеланджело 243

Микелоццо 498

Миньо, Жан 258

Мишле, Жюль 17

Мозер, Лукас 436

Монбре, Алуа де 381

Монтегю, Беранже де 267, 268, 273–275

Монтефельтро, Гвидобальдо да 459

Монтефельтро, Федерико да 457, 459

Монткада, Элисенда де 268

Монфокон, Бернар де 301

Монфор, Симон де 116, 117

Морман де Дуэ 34

Мортимер, Роджер, любовник Изабеллы Французской 371

Мульчер, Ганс 357, 362

Мур, Дальмау де 381

Мур, Рамон де 456, 457

Мюллер, Йорг 263

Наполеон I Бонапарт 236

Наумбургский мастер 343, 345, 346, 473

Никез, епископ Реймский 314

Никколо ди Джакомо да Болонья 464

Николай из Вердена 434

Николай Кузанский 455

Норман, Хуан 276

Нотке, Бернт 236

Ньивенхове, Мартен ван 416, 417

Оливи, Пьетро 246

Оллер, Пере 381

Оноре, мастер 461

Онтаньон, Родриго Хиль де 286–288
Онтаньон, Хуан Хиль де 277, 286–288
д’Орбе, Жан 88
Орканья, Андреа (Андреа ди Чоне) 257
Орсениго, Симоне де 258
д’Орсо, Антонио 327
Осес, Хуан де 276
Оттон I, император 106, 345, 346
Оттон Кроткий, герцог 496

Падиля, Хуан де 384
Пале, Георг ван дер 411, 494
Палладио, Андреа 237
Парлерж, Ганс 258
Парлерж, Генрих 205, 206, 211
Парлерж, Генрих III 258
Парлерж, Генрих II 354
Парлерж, Михаэль 211
Парлержи, род 198, 258, 354, 355
Пассажери, Роландино 484
Педро I, король Кастилии и Леона 279, 384
Педро II, король Арагона 117
Пейро, Феррер 268
Пекем, Джон 439
Пере III (Великий), король Арагона 268, 378, 379
Перейра, Гонсало 384
Перейра, Нуну Алвариш 293
Перуджино, Пьетро Ваннуччи 401
Перуцци, флорентийский род 246
Петер из Франкенштайна 213
Петр Дамиани 263
Петр Достопочтенный 11
Петрарка 428, 446, 484
Пизанелло 388, 450, 452, 455
Пизано, Андреа 257, 328, 329, 331, 485
Пизано, Джованни 256, 324–327
Пизано, Никколо 254, 319, 322–326
Пизано, Нино 330, 331
Пий II, папа 260
Пипин 301
Понт ль’Эвек, Роже 122
Поппелькен, Корд 220
Портинари, Мария 418, 419
Портинари, Томмазо 406, 418, 419
Пуассон, Пьер 188
Пур, Ричард 130
Пургхаузер, Ганс 212–214
Пургхаузер, Стефан 213
Пьер II де Бурбон 397
Пьер из Монтрейля 88
Пюсель, Жан 412, 460, 477

Раймон дю Тампль 166
Раймунд III, граф Тулузский 117
Регинберт 500
Ремигий, святой 37, 314
Рескин, Джон 7
Рид, Бенедикт 234
Рименшнайдер, Тильман 364, 365
Рингольтингены, род 480
Ричард I Львиное Сердце, король Англии 55, 346
Ричард II, король Англии 153, 162, 371, 394, 396, 404
Роббиа, Лукка делла 485
Робер де Лиль 389, 390
Робер из Люзарша 63, 88
Роберт Анжуйский 327

Роберт из Беверли 136
Роберт Кертоуз 369
Роберте, Франсуа 397
Рогир ван дер Вейден 387, 401–403, 406, 413–417, 420, 421, 432, 436, 464
Родриго II Альварес 376
Ролен, Жан (кардинал, архиепископ Отенский) 401
Ролен, Никола (канцлер) 410, 411
Ромен, Жан де 140
Ронсево, Пьер де 162
Рорицер, Матиас 233
Росселлино, Бернардо 260
Россо («Rubeus»), литейщик 325
Росцелин из Компьежа 10, 394
Рудольф I, император 240, 455
Рудольф II, пфальцграф Тюбингенский 240
Рудольф II фон Габсбург, эрцгерцог Австрийский 205
Руперт III Пфальцкий 496

Сагрера, Гильем 274, 276
Садена, Алонсо де 457
Сальва, Педро 273
Санглье, Анри 308
Санти, Джованни 406
Сантильяна, маркиз де 284
Санчо II, король Кастилии и Леона 378
Сарагоса, Лоренсо 456
Сассоферрато, Эрманно да 325
Сафон, Марк 270, 271
Селле, Пьер де 37, 38
Серра, Пере 456
Силоэ, Хиль де 282, 283, 384
Симон из Кельна (Симон де Колонья) 226, 276, 280, 281, 381
Сиснерос, Франсиско Хименес де 279
Скровеньи, Энрико 391, 392
Слютер, Клаус 17, 321, 384
Солорсано, Мартин де 281, 282
Сорель, Агнесса 400
Сторналоко, Габриэле 258
Сутерий, аббат Сен-Дени 8–10, 13, 14, 28, 31–35, 49, 81, 301
Сфорца, Бьянка 227
Сюлли, Морис де, епископ Парижа 306

Таленти, Симоне 257
Таленти, Франческо 255–257
Тенорио, Педро де 378
Теодерик (мастер) 434
Теофил Пресвитер 468–469
Тино да Камаино 327, 381
Тициан 450
Томас Бекет, архиепископ Кентерберийский 123, 124, 147
Томас из Уитни 140, 141, 143, 144
Томмазо да Модена 485
Торралва, Диогу ди 296
Торриджано, Пьетро 150
Трайни, Франческо 439
Тюринг, Никлас 227
Тюрпен, архиепископ Реймский 488

Уайкхем, Уильям 148, 151
Убертино да Казале 246
Уге, Хайме 457, 458
Угет, португальский архитектор 290–293

Уголино ди Вьери 492
Уинфорд, Уильям 148
Ульрих фон Энсинген 204, 212, 258
Урбан II, папа 90, 162
Урбан I, папа 188
Уриэль фон Гемминген 347–349
Ута, маркграфиня 343
Уччелло, Паоло Дони 388, 397, 452
Уэйнфлет, епископ Винчестерский 151

Фабре, Хайме 267
Фабри, Феликс 212
Фабрис, Эмилио де 255, 256
Фальери, Марино 332
Фацио, Бартоломмео 406
Ле Фаз, Жоффрау 477
Фердинанд III, король Кастилии 100, 372
Фердинанд V, король Арагона 266, 381
Фернандиш, Матвиш 374
Филипп, брат Альфонса X, короля Кастилии и Леона 376
Филипп II, король Испании 286, 289, 424, 426, 457
Филипп II Август, король Франции 9, 54, 59, 72, 75, 77, 157
Филипп Добрый 412, 415, 464
Филипп Красивый 160, 277, 460
Филипп Смелый 321, 455, 461
Филиппа из Эно 320
Филиппа Ланкастерская 293, 385
Фирнебург, Генрих фон 491
Фландес, Хуан де 457
Флемальский мастер *см.* Робер Кампен
Фокс, епископ Винчестерский 151
Фольккамер, род 483
Фома Аквинский 15, 394, 439, 484, 485
Фонсека, Алонсо де 284
Форен, Анри де 270, 272, 273
Форен, Жак де 154, 272, 273
Фра Анжелико 387, 388, 397, 452, 453
Фра Мелано 324
Франциск Ассизский 244, 328, 352, 388
Франциск I, король Франции 464
Фридрих I Барбаросса, император 206
Фридрих II, император 243, 248, 249, 322, 340, 347
Фридрих III, император 227
Фроман, Никола 398–401
Фруассар, Жан 461
Футгеры, род 359
Фуийю, Эврар де, епископ Амьенский 63
Фукэ, Жан 160, 397, 400, 464

Хальспах, Йорг фон 215, 216
Херингк, М. 239
Херланд, Хьюго 152, 153
Херли, Вильям 144, 145
Хильдеберт 306
Хлодвиг 37, 314
Хнаб, Михаэль 204
Хуан II, король Арагона 381
Хуан II, король Кастилии 276, 280, 281, 381–383
Хуан де Колонья *см.* Ганс из Кельна

Хуан, Пере 381
Хуана Безумная 277
Хью, епископ Линкольнский 126, 140
Хьюльд, Генрих 216

Чимабуэ 393, 440, 441, 443

Шантарен, Никола 385
Шантернелль, род 491
Шатобриан, Рене 7
Швейднитц, Анна 455
Шевалье, Этьенн 9, 397, 400, 464
Шейфелин, Ганс Леонгард 436
Шекспир, Уильям 371
Шенделер, Иоганнес 202
Шиллингс, Дибольд 495
Шинкель, Карл Фридрих 7
Шлегель, Фридрих 7
Шпиринг, Николас 454
Шрамм, Фридрих 351
Штейнбах, Эрвин фон 113, 114, 200
Штетхаймер, Ганс 213
Штос, Фейт 362, 363

Эберхард Бородатый 362
д’Эвре, Жанна 320, 321, 494, 495
Эгас, Антонио 286–288
Эгас Куэман 381
Эгас, Энрике 276, 277, 282, 381
Эдингтон, епископ 148
Эдуард I, король Англии 152, 153, 368
Эдуард II, король Англии 147, 151, 369
Эдуард III, король Англии 118, 147, 320, 371
Эдуард IV, король Англии 148
Эдуард, принц Уэльский 371
Эдуард Исповедник, король Англии 136
Эккехард, маркграф 343
Элеонора Австрийская 296
Элеонора Кастильская 368
Элоиза 10
Эль Греко (Теотокопули, Доменико) 457
Энгельберт, архиепископ Кельнский 113
Энгельбрехт, Петер 413
Энрике II, король Кастилии 381
Энрикес, Педро де 279
Энрикус, главный мастер строительных работ в Бургосе 374
Эрхарт, Грегор 359–361
Эрхарт, Михель 351, 359–361
Эсден, Жакмар де 429, 461
д’Эсперанш, Жак де Сен-Жорж 152
д’Эсте, Джиневра 452, 455
Эттинген, Ганс Якоб фон 232

Указатель

Авила, Сан-Томас 281–282
 собор Сан-Сальвадор 96–97, 377–378
Авиньон 188–89, 243, 389, 396–398, 400, 432, 436, 446, 456, 458, 484
 папский дворец 188–89
 собор Нотр-Дам-де-Дом 155, 188
Агиляр де Кампо 377
Адмонт, монастырь 466
Айхштетт, собор 214, 220
Алансон, Нотр-Дам 174–175
Альби, собор Сент-Сесиль 162–163
Алькобаса, цистерцианское аббатство 98–100, 289, 384
Альжубаррота 289, 384
Алькала-де-Энарес, университет 278–279
Альфсфельд, Санкт-Вальпургис 234
Альтенберг, цистерцианское аббатство 356
Альтенберг-ан-дер-Лан, монастырская церковь 205
Альтеттинг 490, 492–493
Амстердам 264
Амьен 63–64, 88, 136, 321
 госпиталь Святого Иоанна 63
 Сен-Фирмен 63
 собор Нотр-Дам 16, 62–64, 66, 81, 88, 92, 96, 114, 119, 136, 157, 171, 174, 180, 202, 312–314, 318, 372, 376, 476–477
Анже, замок 55
 Сен-Серж 79, 247
 собор Сен-Морис 34, 244
Аннаберг, Санкт-Анна 191, 233–35
Антверпен 182, 400
 Либфрауэнкирхе 179, 180–183
Арль, Сен-Трофим 322
Аррас, ратуша 183–184
 собор 236
Ассизи, Санта-Кьяра 244
 Сан-Франческо 243, 388, 402, 440–441, 446, 448–449
Асторга, собор Санта-Мария 286
Аугсбург, Санкт-Анна 216
 Санкт-Ульрих 191
 собор 191, 212
Ахен, ратуша 226
 собор 191, 356, 486–488, 491, 498

Бад-Вильдунген 432
Базель 237, 477
 собор 204
Байи, собор Нотр-Дам 75, 77
Байленд
Бамберг 212, 339
 Обере-Пфарре 212
 собор Санкт-Петер 336, 339–340
Баннокберн, Стерлинг (битва) 369
Барселона 116, 188–189, 267–268, 273, 381, 457
 верфи 267–269
 дворец парламента 269–271, 381
 королевский дворец 269
 ратуша 267

Сало дель Тинель 268
Санта-Каталина 266–268
Санта-Мария дель Мар 267–268, 273
Санта-Мария дель Пи 268, 273
собор Санта-Эулалия 267, 273, 380
Бат 133
Баталя, Санта-Мария да Витория 289–296, 298, 385
Беже, замок 294
Безансон 103
Безье 116
Белен (Вифлеем), монастырь иеронимитов 295–298, 385
 Торри ди Белен 295–296
Бельвил 460
Бельмонт, коллегияльная церковь 381
Бенавидес 377
Беневивере 377
Беркли, замок 369
Берн, собор 191, 480, 482–483
Блаубойрен 359–361, 480
Бове, Сент-Этьенн 29
 собор Сен-Пьер 58, 64, 66, 114, 265, 273
Болонья 464, 484
 мавзолей Роландино Пассажери 484
 Сан-Петронио 243, 258–259
 Сан-Франческо 244, 247
 университет 484
Боль(-сюр-Дордонь) 302
Больсена 492
Бордо 162
 собор 162
Брага, собор 384
Браганса, замок 294–295
Бранденбург 236
 Санкт-Катарина 220–221
Брауншвейг 231
 Кнохенхауэрштрассе 228, 231
 коллегияльная церковь Санкт-Блазиус 220
 ратуша Альтштеттер 224
Бре, монастырская церковь 181–182
Бреда, Либфрауэнкирхе 182–183, 215–216
Бремен 198, 220
 собор 195, 220
Брен, Сент-Ивед 48, 58, 96
Бреслау (Вроцлав), собор 191, 195, 239
Бридлингтон 181
Бристоль, собор 141–43
Брюгге 230, 264, 406, 416
 зал гильдии суконщиков 183, 185
 Онце-Ливе-Фраукерк 193
 собор 420
 церковь святого Донациана 411
 церковь святого Иакова 415
Брюссель 181, 416
 Нотр-Дам дю Саблон 181
 ратуша 183–184, 186
Бувин 669
Буда 466
Бурго де Осма, собор 376
Бургос 97, 100, 276, 381, 456, Каса дель Кордон 226, 284
 собор 204, 214, 266, 279–280, 294, 372–374, 376, 378
Бурж 8, 166, 461

дворец Жака Кёра 167–168
собор Сент-Этьен 6-7, 64–66, 273, 469, 471–472, 480–481

Вадстена, монастырь святой Бригитты 237
Валенсия 457
 биржа 273
Вальбона де лос Монхес 266
Валькенрид, цистерцианское аббатство 106
Вальядолид 381, 383
Сан-Грегорио 230, 281–283
Сан-Пабло 281
Вега 377
Везуль, Сент-Мадлен 69–70, 93
Вексельбург, церковь замка 334, 336
Велислав 467
Вена 347, 466, 479
 Санкт-Мария ам Гештаде 204–205
 собор Санкт-Штефан 191, 205, 478
Венеция 219, 243, 248, 259–260, 265, 498
 Большой Канал 259
 Дворец дождей 260, 265, 332–333
 Ка-д’Оро («Золотой дом») 259, 261
 Понте делла Палья 332
 Пьяцца 265, 332
 Риальто 265
 Санти-Джованни-э-Паоло («Дзаниполо») 248, 331
 собор святого Марка 265
 Фрари 248
Венсен, замок
Вента (гора)
Верден 107
Верчелли, Сант-Андреа 95–96
Вецлар 190
Вик 456
 собор 381
Вильядро 188
Виллер-ла-Виль 178
Вильялькасар де Сирга, Санта-Мария ла Бланка 376–377
Вильнюс 237
 костел святой Анны 236–237
Вимпфен-им-Таль, церковь Рыцарей 154
Виндзор 148
Винер-Нойштадт 327
 часовня Санкт-Георг 227
Винхаузен, монастырь 236
Винчестер, собор 130, 147–148, 428
 приют Святого Креста 123
Вислица, церковь 238
Висмар, резиденция архидиакона 224–225
 Санкт-Николас 191, 220–221, 225
Витербо 189
 папский дворец 254
Витория, Сан-Мигель 378
Сан-Педро 378
Санта-Мария 378
Вроцлав *см.* Бреслау
Вустер, собор 123, 133, 368–369

Гамбург 402, 432
 Санкт-Катарина 238
 Санкт-Петер 392, 432–433, 439

Ганновер, ратуша 228
Ганноверский Мюнден 230
Гадалахара, Паласио дель Инфантадо 284, 298, 381
Гданьск *см.* Данциг
Гейдельберг, церковь Хайлиг-Гайст (Святого Духа) 213
Гельдерланд 396
Гент 393, 418
 лазарет Ван де Бейлоке, цистерцианское аббатство 183–184
 церковь святого Бавона 406, 408–409
Гёрлиц 191
Гимарайнш, замок 294
Гислинг, церковь 326
Гластонбери, аббатство 130, 133
Глостер, собор 146–148, 150, 179, 369–371, 475
Гнезно 238
Гогенберг 240
Гогенфурт, аббатская церковь 432
Гослар 230, 495
Готланд 236–238
Грайфензее 205
Гранада 279, 281–282, 288, 384
 Альгамбра 260, 456, 458
 больницы 282
 Капилья Реаль 276–277
Грандсон 495
Грац, замок 230
Гуадалупа, аббатство 381
Гуммельсберг близ Роттвайля 240

Данциг (Гданьск) 238, 265
 Мариенкирхе 191, 218–220
Дарем 29
 собор 122
Делфт, Ньив-Керк 181
Джио дель Койе, замок 249
Дижон 412, 461
 Нотр-Дам 70, 72, 90
 Шаммоль, картузианский монастырь 17, 321, 396–397, 406
Динан, Нотр-Дам 178
Динклар 489
Доберан, цистерцианская церковь 196–197
Донауштауф 488
Дортмунд 432
Дудерштадт 230

Женевское озеро 438
Жерона 381
 собор 154–155, 268–269, 272–273

Зайтенштеттен, монастырь 466
Зальцбург 212–213
Зелигенштадт 416
Зигмаринген 353
Зост, Визенкирхе 202–203, 428
 Санкт-Патроклус 195

Иерусалим 214, 347
Или 144
 собор
Ингольштадт 213
Инсбрук 227
Ипр 264, 396

Йорк 366
 аббатство Сент-Мэри 366
 собор 122, 127–128, 140, 155, 475

Кагор, дворец Иоанна III 188
Калаорра, дворец 284
Кале 118
Калькар 225
Камбре 80
Кан, Сент-Этьен 32, 72–73, 75–76
Капуа, триумфальная арка 249
Каркассон 116–117, 188
 собор Сен-Назер 90–92
Карлштейн, замок 434, 55
Карнарвон 152–153
Каррион-де-лос-Кондес
 Сан-Сойло 377
 Сантьяго 376
Кастель дель Монте 248, 273, 322
Кастельнодри 117
Кастильо де Кока 284–285
Кастрохерис, Санта-Мария 373
Катания, замок 249
Каунас 237
 дом Перкуно 238
Кведлинбург 231
Кембридж 148–150
Королевский колледж 148–150
Кемпер, собор 195
Кентербери, собор 73, 103, 121,
 123–126, 130, 136, 147–148,
 154, 371, 469, 471
Керибю 116–117
Кёге, церковь святого Николая
 236
Кёльн 113, 195, 198, 200, 211,
 264–265, 350, 354, 384,
 428–429, 432, 488, 497
 Фризские ворота 355–356
 доминиканский монастырь
 Святой Гертруды 474–475
 Кляйн Санкт-Мартин 220
 ратуша 226–227
 Санкт-Геренон 107
 Санкт-Мариенграден 354
Санкт-Мария-Лизкирхен 428
 собор 113–115, 119, 154–155,
 157, 180, 182, 190, 199, 200,
 202–204, 264–65, 428, 430, 474,
 491
 церковь Святого Колумбы 432
 церковь Святых Апостолов 254
Кёнигсфельден, цистерцианское
 аббатство 239, 478
Кингс-Лангли 396
Клерво, цистерцианское
 аббатство 69, 98
Клери, Нотр-Дам 172
Клермон-Ферран, собор Нотр-Дам
 92–93, 155
Клостернойбург 434–435, 466
Клюни, бенедиктинское аббатство
 11–12, 44, 64, 67, 96
Когольюдо, дворец 284
Кодбек-ан-Ко, Нотр-Дам 174, 177
Коимбра 384
 Санта-Клара-а-Велью 289
 Санта-Клара-а-Нова 384
 собор 384
Колин-на-Лабе, Санкт-
 Бартоломеус 212–213
Кольмар 230
Компьень 8
 Сен-Корнель 378
Конк-ан-Рёрг 302
Константинополь 153, 486

Корбах, Санкт-Килиан 191
Кордова 279

Корсиньяно *с.м.* Пиенца
Краков 238–239
 Вавель 239
 Коллегиум Майус 239
 Марицкий костел 191, 239,
 362–363
 собор 238–239
Кремона, Лоджия деи Милити
 254
Креси 371
Ксантен, собор 191
Куси-ле-Шато 55
Кутанс, собор Нотр-Дам 73–75
Кутна-Гора 191
Куэнка, собор 97, 100, 373, 381

Лавор 117
Лан 55, 67, 80
 Сен-Венсен 96
 собор Нотр-Дам 42–44, 48, 63,
 72, 97, 122, 161, 236, 307–309,
 334, 336
Ландсхут 213
 госпитальная церковь 213
 Санкт-Мартин 191, 213–214,
 216
Лас Уэльгас (Бургос),
 цистерцианский монастырь 97,
 278–279, 373
Ла-Ферте, цистерцианское
 аббатство 67
Ла-Ферте-Милон 166–167
Лейда 488
 собор 490, 494
Ле-Ман, собор Сен-Жюльен 34–35,
 37, 39–40, 78, 97, 101, 155
Леон, собор 101–103, 266, 372,
 374, 376–377
Либенау близ Вормса, монастырь
 490
Лизьё, собор 172
Линкольн, собор 126–127, 130,
 137, 139–140, 368, 390, 475
Линчэпинг 237
Лион 347
 собор 161
Лиссабон 298, 384
 Конвенту ду Карму 293
 собор 289
Лихтенальд, монастырь 489, 492
Личфилд 137
Лозанна 80
 собор Нотр-Дам 103–104, 472
Лонг-Мелфорд, церковь Святой
 Троицы 152
Лонгпон, цистерцианская
 церковь 178
Лондон 145, 188, 319
 Вестминстерский дворец 141,
 152–153, 404
 Сент-Стефан 147, 180, 405
 Вестминстерское аббатство 121,
 136–137, 140, 143, 150, 320,
 371, 396, 404
 монастырская церковь в
 Саутварке 130
 собор Святого Павла 121
 церковь тамплиеров 130
Лорш, монастырь 469
Лоше 476
Лувен 181
 ратуша 184, 187
 церковь Святого Петра 181
Луго, собор 280
Лукка 263, 322

Льеж 488
 собор Сен-Пол 490, 494
Любек 190, 192195, 216, 220, 224,
 236, 238, 264, 497
 Мариенкирхе 190, 193, 224, 238,
 264, 497
 ратуша 193, 224
 рынок 224
 собор 191, 195
Люблин 238
Люнебург 490–491
 ратуша 479
 Санкт-Иоганн 221
 Санкт-Михаэлис близ
 Люнебурга 496
 Санкт-Николас 191, 233
Люцерн 495

Магдебург 106, 340
 собор 106–107, 191, 341–342
 Старый рынок 340–341
Мадрид 426
Майнц 203, 345, 347, 356
 кармелитская церковь 356
 Корбгассе 356
 собор святых Мартина и
 Стефана 113, 345, 347–349
Мальмё, церковь святого Петра
 236
Манреса, собор 268, 273
Мансанарес, замок 284–285
Мант, Нотр-Дам 48, 307
Мантуя 243
Манфредония, замок 249
Марбург 211
 замок 198–199, 211
 приходская церковь 213
 Санкт-Элизабет 108, 110–111,
 198, 206, 486–487
Мариенберг, Церковь Святой
 Девы 233
Мариенбург (Мальборк, Польша)
 225–226
Мариенбург, церковь Девы Марии
 233
Марч, Сент-Вендреда 152
Матальяна 377
Маульбронн, цистерцианский
 монастырь 105–106, 238
М(эн-сюр-Евр 166, 461
Мейсен
 Альбрехтсбург 219, 228–229
 собор 191, 345–346, 372
Мелюн, Нотр-Дам 400
Мертола, мечеть 278
Мессина, Сан-Франческо 247
Мехелен 181
 собор Сен-Ромбо 178–181
Мец
 Нотр-Дам-ла-Ронд 107, 111
 Сен-Венсен 111, 178
 собор Сент-Этьен 111, 171
Мёмлинген 416
Милан 265, 464
 Оспedale Маджоре 282
 собор 218, 243, 258–259, 269,
 273
Минден 190, 432
Мирафлорес близ Бургоса,
 Картуха 281, 381–384
Мирпуа 188
Мо 117
 собор 88, 157, 171
Мобюисон 320
Модена 10

Монкуирмот, монастырь 469
Монс 154, 181
Монсегюр 116–117
Мон-Сен-Мишель, бенедиктин-
 ское аббатство 75–77, 172
Мореруэла, цистерцианская
 церковь 96
Моримон, цистерцианское
 аббатство 67
Морианваль, Нотр-Дам 29
Муасак, Сен-Пьер 302
Мулен 400–401
 замок 480
 собор 480
Мурсия, собор 280
Мюннерштадт 364
Мюнхен 213
 Фрауэнкирхе 191, 213–216

Нант, собор Сен-Пьер 171
Нарбон, собор 92, 154–155, 162
Наумбург, собор святых Петра и
 Павла 341–345, 372, 473
Неаполь 188, 327, 381, 457
 Кастель Нуово 276
 Сан-Лоренцо Маджоре 247
Нейс, костел святого Якуба 213
Нествед, церковь святого Петра
 236
Нивель, церковь святой Гертруды
 160
Нойбранденбург 193
 Мариенкирхе 220
 Новые Ворота 221
 Трептовские ворота 234
Нойштадт близ Марбурга 232–233
Нуайон 55
 собор Нотр-Дам 40–42, 122, 236
Нюрнберг 206–208, 231, 264, 362,
 479, 495, 498–499
 Вайнмаркт 228
 Вельзерхоф 226
 Зебальдускирхе 204
 ратуша 226
 рынок 206
 Санкт-Лоренц 208–209, 233,
 480, 483
 Унтере Кремергассе 232
 Фрауэнкирхе 191, 205–208

Оберстенфельд, замок Лихтенберг
 240
Обидуш, замок 294
Оденсе, собор Святого Кнуда 236
Оксфорд 148
Оливенса 220, 295
Олите, королевский дворец 273
Оппенгейм 190, 203
 Санкт-Катарина 203
Орвьето 327
 Палаццо дель Капитано дель
 Пополо 249, 260
 Сан-Доменико 326–327
 собор 256–257, 327–328, 331, 492,
Ористано, Сан-Франческо 331
Орлеан, собор Сен-Круа 157, 171
Орхус, собор 236
Осер, собор Сент-Этьен 70–71,
 159–160, 171
Оснабрюкк 231
 собор 220
Отен 302

Павия 464
Падуя, Капелла дель Арена

- (капелла Скровеньи) 390–392, 434, 443
Палаццо делла Раджоне 249
Санто (Сан-Антонио) 246–247, 450
Школа святых 450
Паласуэлос, Санта-Мария 377
Паленсия, собор 280, 286, 288
Палермо 380
Пальма
Альмудайна 189
биржа 273–274
Кастель Бельвер 273
мечеть 273
собор Санта-Мария 273–275
Памплона, собор 280
Париж 8–11, 28, 30–31, 35–37, 39–40, 42, 64, 72, 80–82, 88, 101, 103, 106, 136, 154, 166, 188, 236, 319–321, 354, 388–389, 396, 428, 460–461, 464, 466, 472, 477, 479, 484, 492–494, 497, 500
доминиканская церковь 320
Лувр 319
Нотр-Дам 10, 44–48, 50, 63–64, 67, 70, 77–78, 88–89, 96, 114, 160–161, 172, 245, 259, 306–308, 310–312, 318, 322, 334
Пале-де-ла-Сите 461
Сен-Виктор 96
Сен-Дени 8–10, 13, 28–29, 31–36, 39–40, 42, 69, 73, 81–82, 89, 92, 103, 112, 114, 121, 156–158, 178, 300–301, 306, 320, 455, 495
Сен-Жермен-ан-Ле, Нотр-Дам 82–83, 89
Сен-Жермен-де-Пре 36–37, 40, 44
Сен-Мартен-де-Шамп 30–31
Сен-Пьер-де-Монмартр 31
Сент-Шапель 77, 83–85, 87–88, 90, 95, 103, 114, 136, 141, 160, 167, 171, 198, 244, 258, 390, 461, 472–473, 486
Сен-Этьен-дю-Мон 172–173
университет 140, 484
Парма, баптистерий 322
собор Санта-Мария Ассунта 322
Пелплин, цистерцианская церковь 196
Перепертюз 116–117
Перуджа 325–326
Палаццо дель Приори 21, 49
Фонтана Маджоре 325–326
Пёллаубург, паломническая церковь 203
Пиенца 260
епископский дворец 260
общественный дворец 260
папский дворец 260
собор 260
Пиза 189, 322, 328, 330–331
баптистерий 322–24, 326
Санта-Катерина 439
Санта-Мария делла Спина 257, 331,
собор Санта-Мария 326, 331
Пирна, церковь Девы Марии 233
Пистоя, Сан-Андреа 325–326
Питерборо, собор 134
Пласенсия, собор 286
Поблет, цистерцианская церковь 96, 266, 268, 381
Познань, собор 238–239
Понтедера 328
Понтильи, цистерцианский монастырь 67–69, 98
Прага 188–89, 192, 206, 208–209, 236, 354, 396, 432, 434, 478–479
Град, зал Владислава 233–234
собор 154–155, 191, 205, 209–212, 214
Тынская церковь 239
Прато, замок 249
Пренцлау 193
Мариенкирхе 220, 222
Провен, Сен-Кирыас 67, 69
Пуаси, приорская церковь Сен-Луи 160
Пуатье 78, 166, 371
герцогский дворец 167, 171
собор Сен-Пьер 78–79, 100, 247
Пфуллендорф, Санкт-Якоб 205
Пьерфон 167
Пьяченца, Палаццо дель Комуне 248–249, 260
собор 258
Пюивер 116
Пюилорен 117
Равенсбург, собор 351
Ратинген, церковь святых Петра и Павла 489
Раушенберг близ Марбурга 216
Ревель *см.* Таллинн
Регенсбург, собор 155, 191, 264
Реймс 37, 67, 80, 88, 136, 314, 500
Сен-Никез 88, 159
Сен-Реми 36–39, 42, 44, 49, 58, 69–70
собор Нотр-Дам 36, 59–61, 63–64, 66, 88, 103, 108, 112, 114, 121, 136, 154, 157, 161–162, 174, 178–179, 209, 301, 314–18, 334, 340, 376, 443, 473
Рига 236, 238
костел святого Иакова 236, 238
костел святого Иоанна 238
костел святого Петра 191, 238
Рим 12, 96, 206, 243, 262–263, 326, 354, 464, 489
Ватиканский дворец 189
Пантеон 192
Санта-Мария сопра Минерва 397
Санто-Спирито в Сассии 282
собор святого Петра 12, 44, 286
церковь дель Джезу 295
Римини, Санта-Мария делле Грации 358–359
Рипон, собор 122–123
Родез, собор 162–163, 171
Ройтлинген 214
Роскилле, собор 236–237
Росток 191, 225, 238
Ротенбург-на-Таубере 364–365
Санкт-Якоб 364–365
Роттвайл 438
Роттенбург 240
Рочестер, собор 130
Рош, церковь цистерцианского аббатства 122
Руан, Сент-Уэн 158–159, 174, 177, 475–477
собор Нотр-Дам 77, 161, 171–172, 174, 319, 329
Рьом 166
часовня замка 170–171
Сазамон 372
Саламанка, Каса де лас Кончас 284
собор 96, 286–288
университет 282
Салерно 484
Сан-Гальгано, церковь цистерцианского аббатства 94–95, 254
Сан-Джиминьяно 15, 252, 263
коллегиальная церковь 262
Сандомир 238
Санкт-Пауль в Лавантале 500
Санлис, собор Нотр-Дам 36, 40, 44, 171, 307, 309
Санс 67, 121, 171
собор Сент-Этьен 40, 44, 69, 73, 103, 121, 176–177, 308
Санта-Крус, цистерцианское аббатство 11, 96, 266, 268, 378–379
Сантарен, Санта-Мария да Граса 293
Санто-Доминго 239
Сантьяго-де-Компостелла 96, 263
больница 282
собор 96, 103
Сарагоса 381
собор 279, 381
Саррия 457–458
Се, собор 476
Себю, церковь 236
Севиля 280, 372
Алькасар 279
Каса дель Пилатос 379
мечеть 276
собор Санта-Мария 276–277, 288
Хиральда 276
Сеговия, собор 286, 288
Эль Парраль 280
Сен-Бертен 182
Сен-Жерме-де-Фли 29–31, 86–88, 90,
Сен-Жиль 116, 322
Сен-Кантен 471
коллегиальная церковь 58, 64
Сен-Лье д’Эссерен, клунийский монастырь 29
Сен-Максимен 69
Сен-Сюльпис-де-Фавьер 89
Сен-Тибо-ан-Оксуа 160
Сент-Омер, собор Нотр-Дам 182
Сетубал, монастырь Игрежа ду Жезуш 220, 295
Сигтуна 237
Сиена 252–253, 260, 265, 327, 388, 446, 492
баптистерий 257
Кампо 255, 265
собор 254, 256–257, 265, 324–326, 444–446, 448–449
Палаццо Публико 253, 265, 391, 446, 448–449
Торре делла Манджа 253
Сиракузы, замок 249
Сирмьоне, замок 250–51
Сито, цистерцианское аббатство 11, 69
Скара, собор 236
Солсбери, собор 118–121, 130–131, 133, 136–138, 143, 264, 475
Сория, Бурго де Осма 376
Старгард, Мариенкирхе 218
Стокгольм, королевский дворец 237
Риддархольм 236
церковь святого Николая
(Великая Церковь) 236–237
Страсбург 112, 200, 492, 497, 500
доминиканская церковь 478
собор 112–114, 154–155, 191, 200–201, 203, 216, 264, 334, 336–338, 473–474, 478
Суасон 55, 58, 67
Сен-Жерве-э-Проте 44, 49–50, 60, 63–64, 70, 77, 93, 107, 114, 157, 178, 469
Тайнмут 123
Таллинн 192, 236, 238
Нигулисте 238
Олевисте 238
Тангермюнде 193
ратуша 224
Таррагона 381
собор 378, 381
Тарту, собор 238
Тер Гус (Зеландия) 418
Терм 116
Теруэль 279
Сан-Мартин 279
Сан-Педро 279
Сан-Сальвадор 279
собор Санта-Мария 279
Тифенбронн 436
Тоди, Сан-Фортунато 247
Толедо 277–281, 377, 381
Санта-Мария ла Бланка 278
Сант-Яго дель Аррабаль 278
Сан-Хуан де лос Рейес 281, 298, 381
Синагога Эль-Трансито 278
собор 101, 103, 239, 266, 276, 279–280, 294, 377–378, 381
Эль-Кристо де ла Лус 278
Томар, монастырь рыцарей Христа 298–299
Торо 281, 381
Санта-Мария ла Майор 375–376
Тортоса, собор 154
Торунь, францисканская церковь 213, 219
Тревизо, Сан-Николо 485
Трир 107, 111–12
Либфрауэнкирхе 108–109
собор 113
Тронхейм, собор 236
Труа, собор Сен-Пьер 82, 154–155, 171, 476
Сент-Урбен 89–90, 112, 140, 476
Тулуза 117, 155, 162–163
доминиканская церковь 164–166
Туль 107
собор Сент-Этьен 108, 111, 171, 174–175, 178
Тур 397
собор 171, 174, 475
Турин 421, 460–461
Турку (Эбо) 238
Турне 413, 415
собор 40, 93, 95, 182
Тус 236
Тюбинген, университет 359
Уитби, бенедиктинское аббатство 127, 129
Ульм 212, 351, 357, 359, 479–480
собор 191, 204, 212, 214, 280, 480
Упсала, собор 154, 236–237
Урбино, герцогский дворец 457, 459

Утрехт, собор 182–183
Уэлс 133, 180,
 собор 132–135, 143, 148, 366–367

Фанефьорд, церковь 236
Фанжо 116
Фенис, замок 251, 254
Фер-ан-Тарденуа, замок 54, 57
Ферден-на-Аллере 190,
 собор 191, 198, 206
Феррара 243
Флоренция 243, 245, 252–256,
 265, 327–328, 498
 баптистерий 254–255, 328–329,
 331
 Барджелло 253–254
 кампанила 255–257, 331,
 484–485
Орсанмикеле 257
Палаццо Веккьо 252–253, 257
Пьяцца дель Синьория 252
Сан-Марко 452
Санта-Кроче 245–246, 254, 391,
 443–444, 450
Санта-Мария Новелла 15,
 245–246, 331, 450–451, 485
Санта-Мария Нуова 282
собор (Дуомо) 242, 246, 254–256,
 259, 327, 329, 331, 450, 484
церковь Святой Троицы 418–419
Фонтевро, аббатская церковь 346
Фрайбург-им-Брайсгау, собор
 182, 191–192, 200, 203, 206,
 211–212, 257, 472, 484
Франкфурт-на-Майне 191, 205
Фрайберг (Саксония), собор
 Санкт-Мартин 230, 233, 336,
 353
Фресдельваль 384
Фрицлар, здание гильдии 231

Хадерслеф, церковь Девы Марии
 236
Хайлигенкройц, цистерцианская
 церковь 198–199
Хайлигенштадт 364
Хальберштадт, собор 191, 334–336
Хальмстад, церковь святого
 Николая 236

Харлем 498
Хельсингёр, церковь Святой
 Марии 236
Хемниц, бенедиктинская церковь
 230, 233
Херефорд 137
Хертогенбос, церковь святого
 Иоанна 180–181, 424
Хорб-на-Неккаре, церковь
 Святого Креста 240

Цвиккау, церковь Девы Марии
 233
Целле 230, 236

Честер, собор 180

Шавиш, замок 294
Шалон-сюр-Марн, Нотр-Дам-ан-
 Во 39
 собор 112, 171
Шалон-сюр-Сон 12
Шартр 58–59, 80, 264, 472
 собор Нотр-Дам 7, 49–54, 58–60,
 63–64, 70, 73, 97, 114, 154, 157,
 178, 212, 262, 264, 300–311,
 314, 322, 334, 336, 469–472
Шато-Гаяр 55–56
Швабский Галль 230, 234
Швабский Гмюнд 208, 211
 церковь Хайлиг-Кройц (Святого
 Креста) 205–206, 233
Шверин, собор 191
Шеннинг 237
Шлеттштадт 479
Шнеберг, Санкт-Вольфганг 233
Шпайер 29
 собор 455
Штральзунд 224
 Мариенкирхе 216–217
 ратуша 224
 Сант-Николаус 191, 196, 224
Штраубинг 213

Эбо *с.м.* Турку
Эвора 384
 Сан-Франсишку 294–295
 собор 289
Эврё, собор Нотр-Дам 88, 154,

157–159, 171–172, 174–175,
 477, 479
Эймсбери 405
Экс-ан-Прованс 397, 402
 Сент-Мадлен 398
 Сен-Совер 398–400
Эксетер, собор 140–141, 143–144,
 475
Эр-сюр-ла-Ли 182–183
Эрфурт 479
 собор 191
Эскориал 288, 296, 426, 457
Эслинген 214, 280
 францисканская церковь 478
Эхинген (Швабия), больница
 Хайлиг-Гайст (Святого Духа)
 231–232

Юи, Нотр-Дам 178

Фотоматериалы предоставлены:

Большинство иллюстраций (около 500), не вошедшие в следующий список, – репродукции новых снимков специалиста по архитектурной фотографии **Ахима Бернордца**.

Издательский дом и издательство лично выражают благодарность всем музеям, архиву и фотографам за предоставленные фотографии и разрешение воспроизвести их в настоящей книге. Некоторые из этих источников указаны на подписях к иллюстрациям; остальные мы поместили в алфавитном порядке.

Проект обложки:
Петер Файерабенд & Клаудио Мартинес



В каталоге издательства
Кёпеманн представлено
более 1000 различных книг
на многих языках.
Вы можете приобрести
каталог в книжных магазинах.

Объем 568 стр.; 1500 илл.;
переплет; суперобложка;
формат 26,8 x 31,2 см;
текст на шести языках;
цена 30 немецких марок.



ISBN 3-8290-5419-X



9 783829 054195